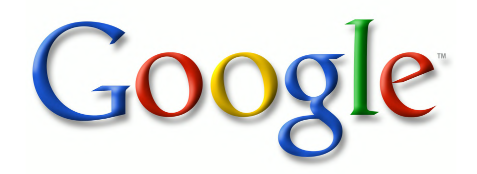
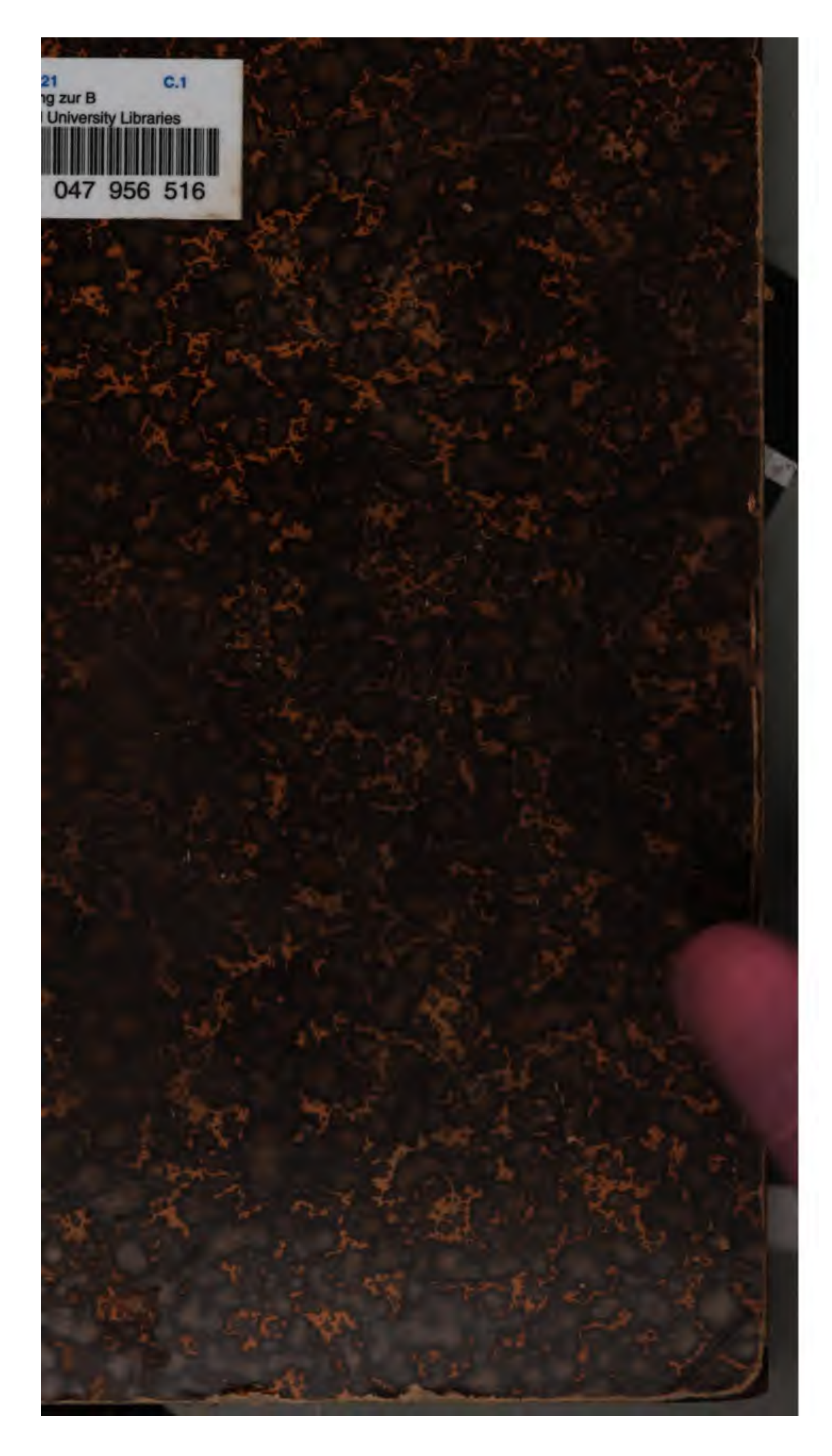




21 C.1
ng zur B
l University Libraries
047 956 516

PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

Alois Brandl und Erich Schmidt.

XXI.

Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik

von Dr. Karl Detlev Jessen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

PALAESTRA XXI.

Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik.

Zugleich
ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello.

Von

Dr. Karl Detlev Jessen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

Meinen lieben Eltern

in tiefer Dankbarkeit.

Einleitung.

Viel bewundert und viel gescholten, ist der Verfasser des Ardinghello, als welcher Johann Jakob Wilhelm Heinse vor allem andern sein litterarisches Leben führt, auch in der Geschichte der deutschen Dichtung eine umstrittene Persönlichkeit. Goethes Stellung zum Ardinghello nach seiner Rückkehr aus Italien, Schillers Kritik des heinseschen Schaffens in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sind allbekannt.*) Für Herder war der Ardinghello „eine Debauche des Geistes“ und Wieland wird sich wohl nicht weniger drastisch darüber ausgedrückt haben, derselbe Wieland, der auf den jungen Heinse das Wort vom Seelenpriapismus gemünzt hat wegen der formvollendeten Stanzen im Anhang zur Laidion, an denen Goethe sein Entzücken hatte. Mag dieser Bezeichnung nun eine gewisse Berechtigung auch innewohnen (der Nachlass Heinses zeigt die Spuren einer abstossenden, ja geradezu perversen Sinnlichkeit oft genug), so war gerade Wieland gewiss nicht berechtigt Steine auf seinen ehemaligen Schüler zu werfen.**) Im Allgemeinen hat es aber Heinses Werken und namentlich dem Ardinghello nicht an der Anerkennung des litterarischen Publikums gefehlt.

*) Vgl. Johann Schober, Heinse. Leipzig 1882, S. 110 f. Wie wenig Rücksicht Goethe einem Manne wie Heinse schuldig zu sein glaubte, erhellt daraus, dass er in dem Briefe vom 8. Juli 1795 in seiner Korrespondenz mit Schiller für Klingers Giaffar Heinses Ardinghello drucken liess. Weimarer A. IV. 10, 276. Vgl. E. Grisebach, Das goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung. Leipzig 1891. Vgl. übrigens auch die 372. und die 755. Xenie.

**) Karl Rosenkranz sagt in seiner Ästhetik des Hässlichen (Königsberg 1853) S. 247: „Byron malt in seinem Don Juan niemals in der Weise mit lüsternen Farben wie es Wieland thut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt.“ Dem wird man zustimmen.

Heinse war relativ ein gelesener Schriftsteller in seinem Zeitalter. Die Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen 125. Stück vom 6. August 1787 z. B. loben in einer kurzen Besprechung des ersten Bandes des Ardinghello „die lebendige Darstellung hoher Schöpfungen der Natur und Kunst“, die unverkennbar bleibe, und entschuldigen deshalb in geschraubtem Stil die übergrosse Sinnlichkeit so halb und halb. Ähnlich waren alle damaligen Kritiken gehalten*), die entweder den Schwerpunkt auf die Kunstgespräche und -schilderungen legten und dann rückhaltlos lobten, oder aber den brünstigen Darstellungen sich vorwiegend zuwandten und sie durchaus verurteilten. Es ist uns nun schlechterdings nicht möglich die Wirkung der spezifischen Eigenheiten des Ardinghello (die Gemäldebriefe und die Hildegard von Hohenthal kommen weniger in Betracht) auf das breite Publikum nach Beschaffenheit und Umfang festzustellen. Immerhin sind aber Schlüsse darauf erlaubt von dem nachweisbaren Einfluss, den Heinse auf die Dichter und Litteraten der Romantik und des jungen Deutschland ausgeübt hat. Die Wirkung ist wahrlich nicht gering gewesen, sie hat sogar bis in unsere Zeit hinein gedauert. Nach zwei Richtungen hin hat sich dieser heinsesche Einfluss geltend gemacht. Einmal nach der Richtung der Emanzipation des Fleisches, der réhabilitation de la chair im Hinblick auf die antike hellenische Kultur, der individuellen Freiheit der Persönlichkeit. Sodann in dem Interesse für die Kunst und ihre sinnliche Anschauung, in dem Bestreben nach ästhetischer Anschauung von Natur und Kunst, nach ästhetischer Gestaltung des ganzen Lebens zu gelangen. Beides, das ethische Ideal der freiesten, ja ungebundensten Persönlichkeit, vornehmlich in den geschlechtlichen Beziehungen, aber auch der heisse Drang nach dem Ästhetischen, dem Schönen in Natur und Kunst und nach dem Davondurchdrungensein, nach ästhetischer „Lebensführung“ (wie es ja jetzt nach Ralph Waldo Emersons conduct of life

*) Vgl. Rödel, Heinse. Leipz. Diss. 1892 S. 163 ff. wegen der übrigen zeitgenössischen Rezensionen. Ferner S. 171 ff. und über Hildegardrezensionen S. 189 ff.

heisst), beides sind Erscheinungen die ihre Wurzeln in der Kultur der Renaissance haben. Heinse aber war hier vielfach der Mittler neben Goethe, dessen gewaltige Renaissance-Individualität erst jetzt kulturell zu wirken beginnt. Man verstehe mich recht, es liegt mir durchaus fern, Heinse zum Kulturheros aufzubauschen. In seiner Persönlichkeit und in ihrem dokumentarichen Ausdruck in seinen Werken lagen aber gerade jene beiden Strömungen offenkundig, greifbar und verständlich, enthusiastisch zwar, aber niemals sentimental, auch ohne jede tiefere Vergeistigung da. Das mag ihre grosse Wirkung zum Teil erklären.*)

Nach der ersten Richtung weisen Friedrich Schlegels Lucinde**), Clemens Brentanos Godwi***) und durch Laubes†) Vermittelung die sexuellen Ideale des jungen Deutschland. Ja noch in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts wurde der Ardinghello in dem extremindividualistischen Berliner „Sozialisten“ abgedruckt, mit Auslassung der kunstbeschreibenden Partien! Der Abdruck verfiel aber dem preussischen Staatsanwalt.

Noch mannigfaltiger ist Heinses Einfluss in der Kunstauffassung und Kunstkritik zu verspüren. Hier war es das alles Pedantismus und theoretischen Kleinkrams bare lebendige Kunstgefühl Heinses, das in der Romantik begeistert nachklang. Die ästhetischen Arbeiten der Brüder Schlegel und

---

*) Ich beabsichtige nicht hier eine erschöpfende Arbeit über Heinses Nachwirkung in der deutschen Litteratur zu geben, ich werde mich darüber aber später an anderer Stelle aussprechen. Hier gebe ich nur einen ganz kurzen Abriss oder Hinweis auf das, was bis jetzt litterargeschichtlich darüber festgestellt ist.

**) Über Einwirkung Heinses auf die Romantik vgl. R. Hayms Romantische Schule S. 120, 132, 298 ff. u. a. O.

***) Vgl. Alfred Kerr, Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898. Dazu die inhaltreiche Besprechung Oskar Walzels im Anzeiger f. d. A. XXV, 305 ff.

†) Georg Brandes, Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen 6. Bd. Das junge Deutschland, 1890, behauptet Einfluss Heinses auf „Das junge Europa“ Laubes.

Carolinens*), Wackenroders Herzensergiessungen und seine Phantasien über die Kunst (mit Tieck zusammen**), indirekt auch der Maler Philipp Otto Runge***) sind von Heinse beeinflusst, so stark auch sonst die Gegensätze im Wesen Wackenroders und Runges zu dem Heinses sich darstellen mögen. Nach beiden Richtungen hat Heinse eingewirkt auf Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ Berlin 1798)†). Einwirkung Heinses auf Hölderlins Hyperion ist ebenfalls erwiesen worden.††) Auf E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana mag wohl (was das Musikästhetische angeht) Hildegard von Hohenthal Einfluss gehabt haben, der in Robert Schumanns musikalischen Schriften aufgezeigt worden ist.†††)

Das erste litterarische Verdienst hat sich Heinrich Laube um den Dichter des Ardinghello erworben. Er veranstaltete 1838 die erste Gesamtausgabe der heinseschen Schriften, von den Übersetzungen abgesehen. Es ist für einen Germanisten

---

*) An den „Gemälden“ (Dresden 1798) arbeitete Caroline Schlegel mit. Vgl. Koberstein 3⁴. 2238. A. W. Werke ed. Ed. Böcking Bd. 9. Sonette über Gemälde Werke Bd. 1. 305 ff. Siehe Emil Sulger-Gebing, die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst dargestellt. München 1897.

**) Heinses Kunstauffassung verglichen mit der Wackenroders bei Haym. Romantische Schule S. 120.

***) Vgl. Ph. O. Runge. Hinterlassene Schriften. Hamburg 1841. 2 Bände.

†) Vgl. Haym. Rom. Schule S. 132 und H. Prodnigg. Über Tiecks Sternbald und sein Verhältnis zu Goethes Wilhelm Meister. Progr. der Oberrealschule zu Graz 1892.

††) Haym, Rom. Schule S. 298. 300. Vgl. auch R. Müller-Rastatt, Friedrich Hölderlin, Bremen 1894. Übrigens ist's interessant zu wissen, dass Heinse mindestens den 1797 erschienenen 1. Theil des Hyperion kannte und schätzte. Er schreibt nämlich an Sömmering den 24. 10. 1797: „Hyperions Briefe sind voll lebendiger Empfindung und tiefem Gefühl. Er ist ein Apostel der Natur. Es sind Stellen darin, als von Seite 86 an, so warm und eindringend, dass sie selbst den alten Kant ergreifen und von seinem Schein aller Dinge bekehren sollten.“ Wagner, Sömmering I, 369.

†††) Nämlich von Spitta: „Über R. Schumanns Schriften“ in der deutschen Rundschau Bd. 73. (1892) S. 382 ff.

ein Leichtes Ausstellungen an ihr zu machen, für die Zeit war sie eine ganz beachtenswerte Leistung. In einem „Schlusswort des Herausgebers"*) legt er Rechenschaft ab von seiner edierenden Thätigkeit. Mit Treue und Gewissenhaftigkeit hat er alles gegeben, was ihm zugänglich war, nichts unterschlagen und wissentlich nichts hinzugethan.**) Akribie in der Textbehandlung von ihm zu verlangen, wäre unbillig, da doch Lachmanns Lessingausgabe (1838—40) hierfür erst die Bahn brach.***) Es liegt ein Ton warmer, inniger Anteilnahme an der Persönlichkeit des von ihm neubelebten Schriftstellers in den Worten des Schlussworts, mit denen er über den Misserfolg seines Aufrufes berichtet, der um Mitteilung heinsescher Lebensumstände und ungedruckten Materials für des Autors Leben und Schaffen bat: „Wenig, Nichts hat sich gemeldet; ein herbes Zeugniss, wie einsam Heinse über das Feld nach seiner Grube gewandert ist."†) Gar so einsam ist nun Heinses Leben nicht gewesen, wie Laube annimmt. Heinses Briefe an Sömmering zeigen ihn vielmehr in anregender Freundschaft mit dem grossen Anatomen und dessen Familie und im Verkehr mit hochgebildeten Menschen während seiner letzten Lebensperiode.††) Aber jene Worte offenbaren das warme Gefühl, das ein Litterarhistoriker seinem Gegenstande, seinen Persönlichkeiten-

---

*) Heinses Werke ed. H. Laube X, 381 ff.

**) E. Schmidt hat gezeigt, dass Laube irrtümlich zwei Schäfergedichte Rosts als Heinses Eigentum mitaufgenommen hat. (W. X, 69 ff.). Im Anzeiger f. d. A. III, 22 ff.

***) Behaghel (Vierteljahrsschrift f. Litteraturgesch. 1890 (3. Bd.) 186 ff.) hat den Text des Ardinghello bei Laube mit den Originalausgaben verglichen. Laube hat entweder die 2. Originalausgabe (1794) sehr fehlerhaft abgedruckt, oder aber einen Nachdruck zu Grunde gelegt. Da mir Nachdrucke nicht zugänglich waren, konnt' ich dem nicht nachgehen. Die Vermeidung des Hiatus aus Rücksichten des Wohlklangs hat der musikalische Heinse aber schon in seiner Laidion konsequent durchgeführt (diese erschien 1774), nicht erst in der 2. Auflage des Ardinghello, wie Behaghel meint.

†) Werke ed. Laube X, 382.

††) R. Wagner, S. Th. von Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig 1844.

[illegible] zu

[illegible]

[illegible] in dem

[illegible] Hermann Hettner [illegible] seine Darstellung ist

[illegible] der Einleitung

[illegible]

[illegible] Monatshefte Bd. 21 (1867)

[illegible] der sich im Wesent-

[illegible] Literaturgeschichte des 18. Jahr-

[illegible]

in kleinem Rahmen noch immer das Beste, was über Heinse gesagt worden ist. Zur Beurteilung Heinses war unter allen Litterarhistorikern ja gerade H. Hettner durch seine intime Kenntnis des Zeitalters der Aufklärung und seiner geistigen Strömungen, vor allem aber durch seine gediegene philosophische und kunstästhetische Bildung befähigt.*) Sein Verhältnis zu Rousseau und vor allem Heinses kunstästhetische Bedeutung hat Hettner zuerst voll erkannt und in helles Licht gesetzt.

Dagegen ist Wilhelm Scherers Behandlung Heinses dürftig und endigt mit der bequemen Einschachtelung desselben in den Sturm und Drang.**) Neuerdings hat sich Otto Harnack, an Hettner unverkennbar anschliessend, über Heinse ausgelassen ohne etwas Neues zu Tage zu fördern.***) Die abschliessende Biographie Heinses fehlt noch. Wir dürfen sie erhoffen von dem vortrefflichen Neuherausgeber des Briefwechsels zwischen Gleim und Heinse, Karl Schüddekopf.†) Denn was Schober und Rödel in ihren biographischen Büchern über Heinse geliefert haben ist einmal deshalb nicht genügend, weil beide den Nachlass Heinses nicht benutzt haben (obwohl wenigstens Rödel von dem Vorhandensein des Nachlasses Kenntnis gehabt hat)††). Dann kann man aber auch bei beiden von einem wirklichen Herausarbeiten der Bedeutung Heinses kaum etwas verspüren, und von einem Fortschreiten über Hettner hinaus darf bei ihnen garnicht die Rede sein. Als Zusammenfassungen des Thatsächlichen der Lebensereignisse Heinses sind sie jedoch zu brauchen.†) Den Anfang zur philologisch-wissenschaftlichen Bearbeitung Heinses

*) Hettner hat sich auch um die Erschliessung des heinseschen Nachlasses bemüht: „Aus W. Heinses Nachlass“ im Archiv für Litteraturgesch. 1881 (10. Bd.) 39 ff., 372 ff. Siehe später Nachlass No. 55.

**) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur. 4. Auflage. 1887. S. 514.

***) Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896. S. 52, 53.

†) Vgl. weiter unten die Bibliographie.

††) Rödel, Heinse S. 118.

hat kürzlich Sulger-Gebing gemacht, worüber Näheres in der Bibliographie und im Text.

„Heinse ist ein so reichbegabter und vielseitiger Geist, dass es sich wahrlich lohnt, in ihm die Spreu von dem Weizen zu sondern," schliesst H. Hettner in der Litteraturgeschichte sein Kapitel über Heinse. Aus einer Untersuchung von Lessings Kunstkennerschaft (in der modernen Abteilung des germanischen Seminars, unter Leitung des Herrn Professor Erich Schmidt) erwuchs mir die Idee, Wilhelm Heinse auf den Pfaden seiner Kunsterkenntnis und ihrer Entwicklung nachzugehen. War das Ergebnis, wie zu erwarten, bei dem scharfsinnigen Verfasser des Laokoon ein ziemlich dürftiges, negatives, so ergab sich für den Ardinghellodichter, namentlich durch die reichlichen Aufschlüsse die der Nachlass gerade über diese Frage brachte, eine reichliche Ernte. Das Zentrum von Heinses Persönlichkeit, seine helle Sinnenfreude, woraus alles bei ihm entspringt, was man bei ihm als charakteristisch, bald als verdammens- bald als rühmenswert ansieht, wurde dadurch in helle Beleuchtung gerückt. Rahel schreibt im Jahre 1808 über ihn*): „Warum hast Du mir das Buch nicht viel heftiger empfohlen? da Du doch von Schlegels Gemäldebeschreibung so eingenommen bist! Wie andrer Art sind die Heinses! Dem hat Gott seine richtigen fünf Sinne gegeben — und allen ein weites Gesicht — und dann den köstlichen, von Musen und Grazien bereiteten, von Apoll bewilligten, dazu, der sie alle zusammenhält; kann mir wirklich einen gut ausgestatteten, einen solchen, nicht denken, ohne einen Areopag von Göttern, die ihm Gaben mitgeben auf die Erde!" und so geht es in überschwänglichen Worten weiter Und doch büssen Heinses Kunstschilderungen beim Lesen auch heute noch nichts von ihrer frischen Anschaulichkeit ein. Möge es mir gelungen sein, nach Hettners Wort „die Spreu von dem Weizen zu

*) Von Laube mitgeteilt W. I, S. 63 der Einleitung. Rahel meint gewiss den von Wilhelm Körte 1806 bei H. Gessner in Zürich herausgegebenen Briefwechsel zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Joh. von Müller, der die Düsseldorfer Gemäldebriefe enthält.

sondern“ in dem, was er zur bildenden Kunst und Ästhetik der Nachwelt überliefert hat. Das Bewusstsein habe ich wenigstens, dass die Arbeit keine müssige und unnütze gewesen, die ich darangewandt habe.

Den ersten Hinweis auf den Nachlass verdanke ich meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Erich Schmidt*), dessen Gelehrsamkeit dieser Arbeit bei so manchen Punkten zugute gekommen ist, die ich unmöglich alle anführen kann. Ihm und Herrn Dr. C. Schüddekopf in Weimar, sowie den Verwaltungen der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main und der Königlichen Bibliothek, die mir es ermöglichten den heinseschen Nachlass in Berlin durchzuarbeiten, endlich auch Herrn Prof. Dr. Stern von der Handschriftenabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek, sage ich meinen wärmsten und ehrerbietigen Dank.

*) Verdienstlich, wenn auch unzulänglich, waren die Bemühungen Hans Müllers in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 3. Bd., woselbst Mitteilungen über und aus dem Nachlass gemacht werden.

Bibliographisches.

Ich zitiere den Ardinghello*) nach der 2. Originalausgabe vom Jahre 1794, 2 Bände, Lemgo, im Verlage der Meyerschen Buchhandlung (Ardingh. abgekürzt); ferner die Laidion nach der Originalausgabe, Lemgo, 1774; die übrigen Schriften nach Laubes Ausgabe in 10 Bänden, Leipzig 1838**) (abgekürzt W. I, S. u. s. w.).

---

*) Zu den Ardinghelloausgaben vgl. Behaghels Bemerkungen in der Vierteljahrsschrift f. Litteraturgesch. III, 189 ff. Die 1. Auflage (1787 in 2 Bänden erschienen) wimmelte von Druckfehlern, worüber sich Heinse in einem Briefe an Fritz Jacobi vom 18. 9. 1787 schwer beklagt (vgl. Schüddekopf, Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse II, 238). Die 2. Auflage hat diese Druckfehler, auch Nachlässigkeiten im Stil verbessert. Auch die Wortstellung ist in der 2. Auflage sorgfältiger geworden (z. B. B (= 2. Auflage) I, 5 Z. 13 ff. gegenüber A (= 1. Auflage). Orthographische Änderungen bilden eine andere Kategorie, z. B. B I, 19 Z. 26 heurathen — A heirathen; B I, 47 Z. 4 flisterten — A flüsterten; B I, 54 Z. 8 nämlich — A nehmlich; B I, 279 Z. 12 erzähle — A erzehle, und zahlreiche ähnliche Stellen.

B I, 45 Z. 4—22 ist Zusatz von B, fehlt also in A ganz. Die beiden folgenden Absätze bei B sind infolgedessen etwas verändert.

Der Exkurs über die griechische Sprache ist in B erweitert; B I, 51 Z. 14—52 unten ist wiederum Zusatz von B. Die drei ersten Absätze in B I, 53 sind verändert und umgestellt A gegenüber. Die übrigen kleinen Zusätze oder Abstriche von B sind obwohl häufig, doch recht unwesentlich. Im Ganzen genommen darf man sagen, dass dem innern Wesen nach B und A ziemlich identisch sind.

**) Ein weitverbreiteter Abdruck der laubeschen Ausgabe ist die bei Emil Graul, Leipzig 1857, erschienene „Originalausgabe“ und zweite Auflage von Wilhelm Heinses sämmtlichen Schriften (in einer

Der Verlag der Insel kündigt jetzt eine von Dr. Carl Schüddekopf besorgte Gesamtausgabe der Werke Heinses an. Als Probe erschien in der Insel, Juniheft 1901 S. 291 ff., der Schluss der Tagebücher aus Italien.

Die bei Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Auflage, IV. Bd. S. 340 ff. verzeichnete Litteratur über Heinse ist benutzt worden, ich verweise also darauf.

Dazu kommen noch folgende Schriften über Heinse:

Richard Rödel, Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke. Nach den Quellen bearbeitet. Diss. Leipzig 1892 (zitiert: Rödel).

Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von Karl Schüddekopf. 2 Bde. Weimar 1894/95. (U a. T. Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte, herausgegeben von Albert Leitzmann II und IV — zitiert Sch.)

Emil Sulger-Gebing, Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Litteratur und zur bildenden Kunst. In der Zeitschrift f. vgl. Litteraturgeschichte, herausgegeben von Max Koch. Neue Folge. Bd. XII, S. 324–353.

Ebenso habe ich die in Gödekes Grundriss, 2. Auflage, Bd. IV S. 4 f. verzeichneten Schriften zur Ästhetik zu Rate gezogen. Ferner vorzüglich:

Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872 (zitiert: Schasler).

K. Heinrich v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886 (zitiert: v. Stein).

Max Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 1. Bd. Von Leibniz bis Kant. 1. Auflage. Berlin 1894 (zitiert: Dessoir).

Alles Übrige ist an Ort und Stelle zitiert und bezeichnet.

„Volksbibliothek deutscher Classiker“). Dies erhellt deutlich daraus, dass wie bei Laube die Vorrede der zweiten Auflage (von 1794) hinter dem Vorbericht zur ersten Auflage steht, während es bei der Originalausgabe umgekehrt ist.

Da für die folgende Untersuchung der Stellung Heinses zur bildenden Kunst und Ästhetik der Nachlass ganz besonders wichtig ist, gebe ich im Anhang eine ziemlich eingehende Schilderung dessen, was der Nachlass enthält. Den Schwerpunkt habe ich naturgemäss auf das gelegt, was sich auf Kunst und Ästhetik bezieht. Schlechthin alles auch nur aufzuführen, was im Nachlass enthalten ist, würde ein Buch für sich ausmachen. Hier galt es zusammenzuziehen und summarisch zu verfahren. Ich glaube aber, ich habe nichts Wichtiges unerwähnt gelassen.

(Ein Inhaltsverzeichnis folgt am Schluss der Arbeit.)

Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik.

I. Bis Italien.

a) Bis Düsseldorf.

Das Interesse für bildende Kunst findet sich bei Heinse schon früh ausgesprochen. Zunächst in deutlicher Anlehnung an Winckelmann. Durch diesen scheint seine Sehnsucht nach Italien ihre erste Nahrung bekommen zu haben, jener Drang, der später in Düsseldorf durch die unmittelbare Anschauung grosser welscher Meister in ihm zu hellen Flammen entfacht wurde. Am 2. Juni 1772 schreibt er aus Erlangen an Gleim: „Sollte alles Nachfragen nichts fruchten . . . . . so reis' ich nach Padua und studiere daselbst im Namen aller Teutschen und lasse mir Quartier und Kost und Geld und vino piccolo und vino santo geben, reise mit Gelegenheit nach Rom und sehe den Winckelmannischen Apollo und Laokoon, und nach Neapel . . . .“; und vorher schon „aber Sie haben mir Muth gemacht, unwegsame Pfade zu betreten und gleich einem Herkules würd' ich nunmehr über die Gebürge des Caucasus gen Circassien und Georgien dahin schreiten, wie viel leichter über den Brenner und die Tyrolischen Gebürge nach Italien?“*) Und in der Vorrede zu seiner Petronübersetzung**) unterschreibt er: „Geschrieben in Augsburg im Februar 1773 während meiner Reise nach Italien, um den Winckelmannischen Apollo zu betrachten.“ Auf Winckelmanns gewichtiges

*) Heinse befand sich damals auf der Reise durch Deutschland mit Herrn von Liebenstein und hoffte irgendwo eine feste Stellung zu bekommen. Der Brief bei Sch. I, 63 ff.

**) Begebenheiten des Encolp, aus dem Satirikon des Petron übersetzt. 1773. Vgl. Gödeke. Auch in Nr. 38 des Nachlasses.

Wort geht auch die hohe Wertschätzung Raphaels wohl zurück, die sich bereits in einem Gedichte für die Gleimsche „Büchse" ausspricht:*)

„Der Satz glaub' ich wird veste stehen:
„Wer einen Raphael zu sehn,
Zu lesen einen Klopstock nicht versteht,
Ist Maler nicht und nicht Poet."

Eigene Anschauung Raphaels besass Heinse, als er dies schrieb, wohl kaum. Interessant sind auch die ersten Regungen seines Talents anschaulicher Beschreibung von Gemälden, das er später zu so hoher Virtuosität ausbilden sollte. Es sind zwei kleine Gedichte, die sich in seinem Nachlasse vorgefunden haben:**)

Bey einer Landschaft von Claude le Lorrain

„Bacchidion, diess wär' ein Land für unsre Liebe!
So voll von süssem Geist in Busch und Bad und Thal
Und Wald und Berg. O wär' ich hier mit Dir! ich bliebe,
Und käm' ein Engel hundertmahl
Mit Flammenschwerd. Ich rief, wir gehen nicht!
Ich schlüge mich mit ihm. Bey Gott! ich ginge nicht."

Über die Madonna von Guido.***)

„In diesem süssen Blick lässt Gott sich hier erblicken,
Wie Sonn' in Luna's Schein. O Himmel! o Entzücken!
Bis aus den Spitzen strahlt's hervor vom blonden Haar
So kann's der Erdentöchter keine fühlen,
Die nicht von Gottes Geist in taumelnden Gefühlen
Mit Liebesfittichen einst überschattet war."

---

*) Bei Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877 S. 276.

**) Nachlass Heft 36, bisher ungedruckt.

***) Wo Heinse die Gemälde von Reni und Claude Lorrain gesehen hat, ist schwer zu sagen. Sicher aber nicht in Düsseldorf, denn die dortige Galerie besass keinen Claude und die Himmelfahrt der Maria von G. Reni kann nicht gemeint sein. Also muss man die Gedichte vor 1774 ansetzen. Vgl. Galérie Electorale de Dusseldorf, ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, composé par Nicolas de Pigage. Bâle. 1778. 2 vols. (Ich zitiere es im Folgenden mit Pigage.) Die „Assomption de la vierge" von Guido steht unter Nr. 201, im amtlichen Katalog der älteren Pinakothek in München jetzt Nr. 1170.

Dem Modegeschmack des 18. Jahrhunderts, das den Guido Reni weit über Raphael erhob,*) zeigt er sich noch verfallen. Charakteristisch aber ist hier schon seine Vorliebe für die Landschaft, insbesondere für Claude Lorrain. Sie hat ihn in der Folge nie mehr verlassen, sie ist sogar, durch Rousseaus Einfluss, immer mehr gewachsen, wie wir sehen werden. Auch den sexuellen Einschlag wollen wir nicht übersehen, er gehört zu Heinses Wesen. Wir bemerken diesen Zug bereits in der Laidion, diese Verknüpfung von Kunst- und Geschlechtssinnlichkeit, von „Kunst und Brunst", wie man es formuliert hat. In der Laidion steht Heinse noch ganz und gar unter Wielands litterarischem Einflusse.**) Seine „Grazienphilosophie" zeigt sich auch in den ersten vagen, kunstästhetischen Anschauungen, die wir von Heinse

*) Vgl. H. Grimm, Raphael 3. Aufl. 1896 S. 249.

**) Die Einwirkung Wielands, namentlich durch „Musarion oder die Philosophie der Grazien" 1768, hat nicht lange gedauert. In Düsseldorf bereits hat sich Heinse von ihm emanzipiert. Dazu mag eine berechtigte persönliche Gereiztheit seinem ehemaligen Lehrer gegenüber geholfen haben. Ästhetisch hätte sich Heinses auf sinnliche Wirklichkeit gerichteter Geist ohnehin bald von ihm losgemacht. Aber ohne Wielands persönliches Verhalten wäre es bei Heinse nie zu so scharfen Urteilen gekommen, denn dieser war eine innerlich durchaus liebenswürdige und dankbare Natur. Das zeigt sein Verhalten gegen den alten Vater Gleim, die zartfühlenden Briefe die er dem geistig ihm längst entfremdeten alten Herrn später schickt (Sch. Bd. II). Die kommende Biographie Heinses wird auch diese persönliche Eigenschaft Heinses ins rechte Licht zu setzen haben. Vgl. das Urteil Heinses über den Oberon im Nachlass Nr. 64b. Über den Agathon sagt er (Nachlass Nr. 26, Bl. 63 ff.): „Höchst unwahrscheinliche jugendliche Träumereyen in weitschweifigem schleppenden Styl voll eitler gezierter Gelehrsamkeit, ohne alle Natur bis auf einige beblümte Empfindungen der Liebe, mit platonischen Schwärmereyen verwässert. Da ist garnichts wirkliches von Menschen, lauter Stubenphantasie. Kindisch was er von der Philosophie sagt. . . Vage Beschreibung von der Musik der Sirenen und Musen; nicht eine Silbe von antiker griechischer Musik; Symphonien, Andante u. s. w. Kurz Empfindeleyen, platterdings blöss leere eitle Phantasie, ohne alle Wirklichkeit." Es folgt dann noch eine drastische Kritik des „Erotischen" in Bd. IV des Agathon. Vgl. auch Wagner, Sömmering I, 362: „Das alte eitle Kind Wieland"..

dokumentarisch besitzen. Er sagt, die körperliche Schönheit gefalle überall dem Auge und die geistige, die Grazienschönheit, überall der Seele.*) Durchaus eudämonistisch, ja sexuell hedonistisch ist seine Auffassung vom Zweck der Kunst. „Die ersten Weisen des menschlichen Geschlechts erfanden desswegen die bezaubernden Künste: Poesie, Musik, Malerey. Mit diesen sollen wir die Leidenschaften, den grössten Stoff zu unserer Glückseligkeit, die besste Nahrung für unser Wesen, verschönern, versüssen, schwache heftig, und heftige gelind und sanft machen; und führten sie als Mittel ein, wodurch man in der Jugend die Wollust in Bechern mit Rosen bekränzt trinken, und im Alter sich dieser süssen Empfindungen anschaulich wieder erinnern könne. — Haben diese Weisen nicht auch diese schönen Künste angewendet, die Aussichten in das Land, wo unsere Väter sind, für die Weisen und Unweisen zu verschönern, um die Seele, dass sie nicht kalt werde, bisweilen ein wenig damit aufzusieden?"**) Dieser kurze Schlusshinweis auf den metaphysischen Charakter der Kunst hat später bei Heinse keine Parallele mehr.***) Er entstammt auch keiner eigenen Spekulation, sondern ist der noch unreife, unklare Abklatsch fremder Gedanken. Doch offenbart sich der künftige Kunstkenner in einer der Mitteilung werten Stelle der Laidion:†) „Die Mutter wusste wenig von den Regeln der Künste; daher zog sie oft ein Gemälde, eine Bildsäule von mittelmässiger Arbeit, in welchen was Rührendes zu schauen war, den göttlichen Schönheiten des Apelles und Phidias vor; von welchen Meistern der Kunst einige schöne Stücke sich in unserm Hause befanden." Die dilettantische Unterordnung

*) Laidion, S. 106.

**) Laidion, S. 53, 54.

***) Die Darlegung des platonischen Schönheitsbegriffs (die Schönheit die ursprüngliche Idee der Dinge in Gott — Phädrus cap. 24—30) im Ardingh. I, 289 f. ist durchaus nicht im Sinne Heinses, des strikten Aristotelikers, gehalten. Metaphysische Kunstauffassung bilden erst die Romantiker konsequent aus, Schelling, Ph. O. Runge, Wackenroder.

†) Laidion, S. 277.

des Gestaltlichen unter das Stoffliche, die Frage nach dem Zweck und dem Was und nicht nach dem Wie im Kunstwerk weist Heinse hier also bereits deutlich zurück. Die Ansicht, als ob die Kunst vorwiegend ethische Zwecke zu verfolgen habe, verwirft er als unkünstlerisch.*)

Auf Seite 21 der Vorrede zur Laidion (im Mai 1771 verfasst) nennt er Raphael, Correggio, Titian, Guido, Leonardo da Vinci als Schöpfer der „Platonischen Ideen der Schönheit" und gleich darauf beschreibt er ein seiner Phantasie entsprossenes griechisches Gemälde: „Ein Held von göttlicher Schönheit" ruht unter einem Lorbeerbaum von seinem Siege aus, neben ihm schwebt eine Grazie. „Ihr Gesicht ist mit keiner Schönheit zu vergleichen; wer die süsseste Wollust mit erhabener Gottheit in den schönsten Schlangen- und Wellenlinien**) sich denken kann, der mag ein Ideal von Schönheit in seiner Phantasie haben, das mit diesem Gesicht eine Ähnlichkeit hat." In diesem überschwänglichen Stile geht die Beschreibung weiter. Aus den phantastischen Regionen der Grazienphilosophie und des platonischen Transzendentalismus wurde Heinse, wie er im Juli 1773 an Gleim schreibt, wieder zurück auf die Erde geführt durch das Studium von Xenophon, Lucian, Cicero, Bayle und dem extremsten der französischen Materialisten, von Helvetius, der allerdings in der Laidion schon eine Rolle spielt.***) Von diesem Helvetius, dessen krass-materialistischen Stand-

*) Heinse hat sich jedoch nie auf den extremen l'art pour l'art Standpunkt gestellt, den Max Dessoir bei Karl Philipp Moritz entdeckt haben will (Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker S. 28). Da steht er im Zeitalter der Aufklärung doch Lessing, Sulzer und Mendelssohn näher. Ja, bei Besprechung der kantischen Kritik der Urteilskraft äussert er sogar: „Wenn man die Kunst ganz von der Natur und Moral absondern will: so ist sie wahrlich ein elendes Ding." Nachlass Heft 6 (1792).

**) Hogarth wird Heinse in der Uebersetzung von C. Mylius, Berlin 1754, gekannt haben. Die Uebersetzung hat auch Lessing besprochen. Vgl. Lessings Werke ed. Muncker V, 368, 405 ff., 418.

***) Bei Sch. I, 144; Laidion S. 273 ff., wo aber gegen Helvetius polemisiert wird.

[illegible] er verwirft, gelangt er späterhin zum Aristoteles, der geradezu sein Lieblingsphilosoph wird und den er der kantischen Erkenntnistheorie gegenüber ausspielt. Dieser realistische, exakte Zug, wenn man will dieser Rationalismus, hat Heinse nie mehr verlassen. Parallel damit entwickelt sich in Heinse der Zug zum Realen, zum Anschauen und wirklichen Erfassen durch die Sinne im Bereiche der Kunst. Lebendige Anschauung von hohen Werken der Malerei aber, und damit die Begründung seiner Stellung zum Kunstschönen, erhielt er in der Düsseldorfer Galerie,*) damals der bedeutendsten Deutschlands neben der Dresdener und unübertroffen in der Welt durch die Menge herrlichster Schöpfungen des Vlamen Peter Paul Rubens.

Doch bevor ich zur Düsseldorfer Periode übergehe, noch eine kurze Ausführung über eine andere Seite von Heinses künstlerischer Begabung. Von allen bedeutenden deutschen Kunstkennern und Kunstschriftstellern des 18. Jahrhunderts ist er ganz einzig in der Vereinigung feinsten ästhetischen Empfindens für die damals den Vorrang behauptenden bildenden Künste, mit eindringendem Verständnis für die mächtig emporstrebende, die deutscheste Kunst, nämlich die Musik. Ich kann mir kein Urteil anmassen zu entscheiden, wo er origineller und bedeutender sei, ob in den Gemäldebriefen aus Düsseldorf und den ästhetischen Partieen des Ardinghello, oder in den musiktheoretischen oder musikbeschreibenden ästhetischen Episoden der Hildegard. Eins lässt ihn gerade in der Musik kompetenter erscheinen, seine nicht geringe Virtuosität im Klavier- und Orgelspiel.**) Dagegen haben wir Grund anzunehmen, dass er, anders als Goethe, mit Zeichenstift und Pinsel nicht umging und nicht umzugehen wusste. Wenigstens findet sich keine Andeutung irgendwelcher Versuche auf dem Gebiete bildender Kunst.***)

---

*) Seit 1806 ein Bestandteil der jetzigen älteren Pinakothek zu München.

**) Das ist uns von Sömmering bezeugt, vgl. auch Sch. I, 117; II, 10.

***) Eine dürftige Nachzeichnung anatomischer Teile im Nachlassheft 2 Bl. 1 kann als Kunstübung nicht passieren.

W. Sömmering, der Sohn des Anatomen, erklärt es auch für auffallend, „dass ihn sein hauptsächlich aufs Plastische gerichteter Kunstsinn nie antrieb, sich in einer der bildenden Künste zu versuchen“.*)

Auf die Musikästhetik bezogen sich Heinses erste Auslassungen über die Kunst, die allerdings zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, wenn man berechtigt ist, die „Musikalischen Dialogen“ wenigstens teilweise für Heinses Werk zu halten, dem wohl nichts Gewichtiges entgegensteht.**) In Italien, namentlich in Venedig ist er ein begeisterter Verehrer italienischer Musik,***) die er überhaupt weit über die deutsche stellt und in den Jahren von 1785—1800, als sein Interesse für die Malerei und Plastik, durch das Schwelgen an reichbesetzter italienischer Tafel gleichsam übersättigt, merklich nachgelassen hatte, wendet er sich der Musik und ihrer theoretischen Erörterung wieder zu. Die Musik löst die bildende Kunst in seinem Interesse ab. In der „Hildegard von Hohenthal“ erörtert er musikästhetische und musikpädagogische Fragen neben den breiten Schilderungen Gluckscher und italienischer Tonwerke.†) So begleitet ihn mehr noch als die bildende Kunst die Musik sein ganzes Leben hindurch, zumal auch seine Kindheit der musikalischen Eindrücke schon im elterlichen Hause zu Langewiesen nicht entbehrte. Wir wissen, sein Vater war ein sehr musikalischer Mann, der den Beruf eines Organisten im Nebenamt bekleidete ††)

*) J. C. G. Lucae, Zur organischen Formenlehre. Frankfurt a./M. 1845 S. 31.

**) Vgl. hiezu Hans Müllers Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft über „W. Heinse als Musikschriftsteller“, Bd. 3, 561 ff. Müller hält die „Musikalischen Dialogen“ aus dem Nachlass Heinses von J. F. K. Arnold, Altenburg 1805, wenigstens teilweise für echt. Vgl. Rödel S. 28, Schober S. 18, Sch. I, 214 f.

***) Siehe Briefe an Jacobi, W. IX, 100 ff. 113 ff. 123 ff.

†) Ob er selber eine Oper komponiert habe lässt sich nicht behaupten, da sich nichts davon erhalten hat. Möglich aber ist es schon, dass die in der Hildegard so breit besprochene Oper „Achill auf Skyros“ sich auf eine heinsesche Komposition bezog. Vgl. Sch. II, 35, 209; Rödel S. 93; Vierteljahrsschrift f. Musikw. III, 599 ff.

††) Rödel S. 11, 12; Sch. I, 88.

Nun kann ja, wie das Beispiel Goethes hinlänglich zeigt, hohes Verständnis für Malerei und Plastik neben einem nur mässigen für Musik in einem Menschen neben einander hergehen. Für Heinse aber ist die Kunst der Töne so lebendig und verständlich wie die der Farben. Die eine muss ihm bei der andern durch Vergleiche, durch Bilder aushelfen. Der Plafond des Palasts Barberini ist ihm „die brillanteste Farbensymphonie“. . . . Die Weiber und Männer machen einen starken Kontrast, wie Menschenstimmen und Trompetenton in ihren Farben“.*) Im Ardinghello heisst es: „Jedes Werk der bildenden Kunst mit dem Ausdruck von Leidenschaft ist alsdenn doch nur eine unaufgelöste Dissonanz.“ Oder es heisst von San Paolo in Rom „die ganze Seele stimmt sich daran rund und geschmeidig“.**) Von der Kirche La Portiuncula in Albani sagt er: „Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-dur, oder der Jonische Rhythmus“.***) Einen ausgedehnten Vergleich mit der Musik führt er im Gemäldebrief vom August 1776†) durch. Und so liessen sich mehr Stellen anführen; noch zahlreicher aber sind die Vergleiche von der Malerei hergenommen um so dem Musikalischen einen greifbaren Sinn zu schaffen. Musik von Pergolesi ist ihm „wie eine Madonna von Raphael. Gewiss aber auch bey Majo, wie eine Madonna von Correggio mit allem Zauber des Kolorits und Helldunkeln.“††) Oder er sagt von Gluck, er „hält sein Ganzes gleichsam in einem Rembrandtischen Dunkel durch den verkleinerten Septimenaccord“.†††)

Dies sollte wenigstens nicht verschwiegen werden. Im Folgenden wird die Musik nur herangezogen werden, wo das Interesse für sie sich mit dem Interesse für die bildenden

---

*) Nachlass No. 10 Bl. 56, 57. Es sind Fresken von Peter von Cortona.

**) Ardingh. I, 280; I, 265.

***) Nachlass No. 19/20 Bl. 31.

†) W. VIII, 157 f.

††) Nachlass Heft 4 Bl. 79.

†††) Nachlass Heft 4 Bl. 63.

Künste bei Heinse schneidet. Heinses Stellung zur Musik verlangt eine eigene Arbeit von einem musiktheoretisch Geschulten. Hans Müller hat diese Arbeit nicht erschöpfend, nicht historisch entwickelnd geleistet. Weder hat er den ganzen Nachlass ausgeschöpft nach dem was sich auf Musik bezieht, noch ist er den Anfängen und den Quellen Heinses genügend nachgegangen.*)

b) Die Düsseldorfer Periode (1774—1780).

Vom 13. Mai 1774 bis zum 21. Juni 1780, dem Tage seiner Abreise nach Italien, währte Heinses Aufenthalt zu Düsseldorf. Mit dem Vorhaben einen griechischen Künstlerroman „Apelles" zu schreiben war er von Halberstadt dorthin gekommen.**) Seine Stellung an der „Iris" J. G. Jacobis war nicht so zeitraubend, dass sie ihm nicht die Ausarbeitung des Romans gestattet hätte. Wäre Heinse in Halberstadt verblieben, wäre er nicht mit der Kunst durch eigene sinnliche Anschauung in Berührung gekommen, wie das in der Düsseldorfer Galerie jetzt geschah, so hätten wir einen zweiten Roman im wielandischen Stile erhalten, mit dem Schwerpunkte auf einer sehr vagen, problematischen Darstellung griechischer Kunst Wir können in den Briefen zwischen ihm und Gleim verfolgen, wie der Plan trotz häufiger Erwähnung Gleims mehr und mehr zurücktritt vor der Fülle der neuen Eindrücke, die die Galerie ihm bot.***) Am 13. Oktober 1774 schreibt er zwar noch an Gleim: „Meinen Apelles hab' ich noch nicht angefangen; diesen Winter aber soll's gewiss geschehen, es liegt alles dazu bereit". Trotz aller Lamentationen des alten Gleim aber

---

*) Vgl. Sch. I und II passim, Laidion S. 39, 40. Im Nachlass No. 4, 5 9, 34; 6 Bl. 22 ff.; 7 Bl. 1 ff.; 10 Bl. 65 und 114; 17 Bl. 15 u. a. m.

**) Vier eng beschriebene Quartblätter und vier Oktavseiten Materialien zu diesem „Apelles" enthält No. 82 des Nachlasses, Daten aus den griechischen und lateinischen Schriftstellern. Vielleicht hat er auch des Franciscus Junius De pictura veterum Amsterd. 1637 benutzt. Heinse giebt selber Plinius als seine Quelle an W. VIII, 144.

***) Sch. I, 150, 168, 178, 187, 194, 197, 203, II, 28, 29.

lässt er sich am 19. März 1776 vernehmen: „Apelles hätte so Frucht seyn können, wie Laidion Blüthe war; allein ich habe itzt ganz andere Dinge in Herz und Geiste.“*) Doch im August 1776 im ersten Düsseldorfer Gemäldebriefe erklärt er, dass sein Leben des Apelles wahrscheinlich unter seinen alten Planen liegen bleiben werde. Es ist wichtig was er dazu dann weiter ausführt. Wir sehen ihn nüchterner, pragmatischer, der jugendlichen Überschwänglichkeit des Gefühls entwachsen. Im 1. Band der Iris, 1774, hatte er noch eine begeisterte Rezension der Leiden des jungen Werthers**) von Goethe veröffentlicht. Seitdem aber ist von irgendwelcher Sentimentalität an ihm nichts mehr zu spüren. Diese lag überhaupt seinem Wesen fern, wie schon Laube***) richtig herausgefühlt hat. Sein Rousseauismus verlor sich nicht in leere Gefühlsduselei und Schwärmerei, so stark er sich auch vom Genfer beeinflusst zeigt. Ja er geht später zu scharfer Kritik gegen ihn über.†) Er erklärt selber in dem zuletzt erwähnten Briefe††): „Damals (als er mit Gleim in Halberstadt anakreontisch von Griechenland schwärmte) war meinem leichtern Jugendgeist alles möglich. Jetzt bin ich aber ein wenig älter geworden und streiche, fern vom

---

*) Sch. II, 28.

**) Die Wertherrezension will Rödel (S. 88) Heinse, obwohl er sie ihm stilistisch wohl zutraut, absprechen, erstens weil die Rezension nicht wie üblich mit einem H. unterzeichnet ist, dann auch weil Jördens Schriftstellerlexikon sie nicht nennt (!). Diese fadenscheinige Begründung zerfällt erstens vor stilistischen Erwägungen äusserer und innerer Natur. Es werden nämlich Plato, Petrarca, Ossian und Rousseaus St. Preux aus der Neuen Heloise darin erwähnt. Nun wissen wir aus dem Briefwechsel mit Gleim dass Petrarca, Rousseau und Plato damals von ihm eifrig gelesen wurden. Vgl. Sch. I passim. Der formelle Einwand erledigt sich dadurch, dass unmittelbar auf die Wertherrezension eine mit H. unterzeichnete Besprechung eines unwichtigen Journal de lecture ... folgt. Der Schluss liegt nahe, dass dieses Zeichen für beide Arbeiten gelten sollte.

***) W. I S. 91 der Einleitung.

†) Über Heinses Rousseauismus später einen Exkurs.

††) W. VIII, 143 ff.

Parnass, in den Labyrinthen des sündlichen Lebens der argen bösen Welt herum. Ich weiss nicht mehr so viel von Griechenland, als ich damals fühlte ..... Kurz, mein Dämon und meine Phantasie sind einander in die Haare gerathen, und jener will sich nicht mehr an dem heiligen mitternächtlichen Gefühl begnügen, und Gesicht und Tag und Wort haben, und der Himmel weiss, wie die Balgerei ablaufen wird. Doch Scherz bei Seite. Ich bin überzeugt davon, dass sich wenig mehr über die wirkliche Malerei der Griechen sagen lässt, als Märchen, trockne Nachrichten, Schwärmereyen der Phantasie, die keinen andern sonderlichen Erfolg haben können, als irgend Gestalten, wie Sancho's*) purpurne und himmelblaue Ziegen am Himmel.... Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius und Apelles, da wir keine mehr von ihnen besitzen...... Ausserdem hat jede Kunst ihre Grenzen, über welche keine andere Eroberungen machen kann. Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihren eigenthümlichen Schönheiten jeder Übersetzung..... Ich werde dies sichere Eigenthum jeder Kunst jetzt immer mehr gewahr durch die Erfahrung, da ich meine Nachmittage während der Abwesenheit meines Jacobi meist auf unsrer Gallerie zubringe." Zwei Hauptthatsachen ergeben sich aus diesen einleitenden Stellen des wichtigen Briefes, Thatsachen, die für die Gesamtpersönlichkeit Heinses ebenso wichtig sind wie für sein ästhetisches Verhalten, seine Stellung zur Kunst. Beides ist ja wechselseitig bedingt, und wenn bei irgend einem Menschen so ist bei Heinse die Persönlichkeit wesensgleich mit seiner Kunstauffassung. Der stark empirische, ja oft rationalistische Zug eignet nun ebenso sehr seinem Intellekt wie seinem ästhetischen Fühlen. Vor der Realität grosser Kunstwerke zerstoben sind die halt- und saftlosen Gebilde sentimentaler Phantastereien über Kunst und Kunstwerke. Mehr denn zwei Jahre bedurfte es, bis Heinse künstlerisch sehen lernte, bewusst künstlerisch sah.

*) Heinses Urteil über den Don Quixote siehe Nachlass No. 27.

Dann aber liess er sich nie mehr davon abbringen, dass die Kunst, die bildende Kunst wenigstens, zu unsern Sinnen reden soll und sinnlich aufgefasst werden muss. Die andere Thatsache aber ist, dass er sich auch theoretisch der neuen Welt, die da zu ihm sprach, zu bemächtigen gesucht hat. Der Einfluss Lessings scheint ja deutlich durch in den oben angeführten Stellen, der „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. Es ist eine der bemerkenswertesten Eigenschaften Heinses, dieses vielgeschmähten Mannes gewesen, sich theoretisch wissenschaftlich mit den Fragen die ihn bewegten und berührten gewissenhaft, ernst und ehrlich auseinanderzusetzen. Was an philosophischen, politisch-sozialen und ästhetischen Theorien in der Zeit lebendig wurde, was gedacht und geforscht wurde von den Zeitgenossen, suchte er sich nach Fähigkeit und Anlage zum geistigen Besitz zu machen. Es ist ein Zug nach Klarheit in ihm, nach bewusster Erfassung, nicht nach blosser Schönrederei. Wir werden sehen, wie er in Italien lange Zeit ein bloss Geniessender bleibt, weil er sich nicht kompetent fühlt zu urteilen. Erst als er nach eindringendem Studium der einschlagenden theoretischen Erörterungen (von Lessing, Winckelmann, Mendelssohn, Mengs und andern) sich zu einem Urteil befähigt glaubt, das auf innerer Durcharbeitung beruht, fixiert er seine Urteile über Gemälde und Statuen und Künstler in seinen Tagebüchern. So ist es also kein Zufall, dass wir gerade aus der allerletzten Zeit seines italienischen Aufenthalts die meisten Aufzeichnungen über Kunstwerke besitzen. Es ist fast, als ob er seiner ausgeprägten Subjektivität, seinem leicht erregten Temperament misstraue, als ob er seinem Subjektivismus so einen Damm entgegensetzen wolle. Mag sein, dass er seine Grenzen fühlte. Heinse war wenig produktiv veranlagt. Wie dürftig ist z. B. die Anlage im Ardinghello. Desto besser aber verstand er sich einzufühlen, nachzuschaffen und den Gedanken des Künstlers nachzugehen. Daher ist es auch sein Ruhm geworden wie selten einer den sinnlichen und den Gefühlsinhalt von Werken der räumlichen Künste wie der

Musik durch die Sprache wiedergegeben zu haben, so weit das eben möglich ist.*)

Dies musste hier eingefügt werden. Schliesslich sind die berühmten Düsseldorfer Gemäldebriefe doch nicht vom Himmel gefallen, sondern sie wurzeln fest in dem Milieu der Zeit. Den Fäden nachzuforschen, die Heinse hier kunstvoll verknüpft und verschlungen, ist unsere Aufgabe. Was ich im Vorigen im Allgemeinen über Heinses „Methode" der Kunstschriftstellerei gesagt habe, findet seine erste Bestätigung durch ein Zeugnis von Heinse selber. An Gleim schreibt er am 30. Dezember 1777**): „Meine Episteln an Sie über die hiesige Gallerie haben mir viel Ehre und Lob zuwegegebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist. . . . . Man liest so etwas, wie ander Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium hat vorhergegangen seyn müssen, ehe es daseyn konnte; und wie wenig gründliches und zweckmässiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden."***) Aus seinem persönlichen Verkehr konnt'

*) Hans Müllers (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft) Gerede von der sträflichen Unwissenschaftlichkeit Heinses beruht auf einem totalen Missverständnis von Heinses Person. Systematiker war Heinse allerdings nicht. Was wir gewonnen hätten, wenn er statt, wie er es that, mit geistvollen Aphorismen und Schilderungen von seltener Kunst der Einfühlung hervorzutreten, hie und da in einen Roman verstreut, wenn er, sag' ich, statt dessen breite theoretische Lehrbücher geschrieben hätte, ist nicht gut einzusehen. Einmal war das nicht seine Natur und dann war damals die historisch-wissenschaftliche Methode, jetzt bereits ein erlernbares Handwerk, noch in ihren ersten Anfängen. Was soll also dieser Vorwurf? Heinse hatte eigentlich das Zeug zu einem Journalisten und Publizisten in sich. In England wäre er es wohl geworden, Deutschland dagegen, dies in weiterm Verstande unpolitische Land von dazumal, bot ihm keine Gelegenheit seinen stets regen Trieb der geistigen Entwicklung für reale Bedürfnisse des Lebens, für seine Nation journalistisch auszumünzen.

**) Sch. II, 55.

***) Die Düsseldorfer Gemäldebriefe waren nur formell an Gleims Adresse gerichtet. Sie erschienen im Teutschen Merkur Wielands 1776, IV, 3 ff.; IV, 106 ff. und 1777, II, 117 ff.; III, 60 ff. Gehandelt

er in dieser Richtung allerdings wenig Anregung erfahren. Die kunstästhetische Litteratur musste ihm hier schlechterdings wohl alles sein. Man lese nur was der brave J. G. Jacobi in der „Iris“ seinen Damen über Malerei und Gemälde zu sagen hat*) um zu sehen, dass hier für Heinse nichts zu holen war. Heinse merkte das bald, deshalb sind seine Briefe an F. Jacobi aus Italien so wenig mit Kunsterörterungen durchsetzt. Nur anfangs, von Heidelberg aus schreibt er auch von dem, was er von Gemäldesammlungen und Gemälden auf der Rheinreise gesehen hat.**) Später hört das auf. Von den Düsseldorfer Malern damals erwähnt er nur den Schweizer Hurter einmal, den er seinen guten Freund heisst.***) Höchstens der junge Graf Nesselrode, mit dem Heinse intim befreundet war, gab ihm das Beispiel eines mit frischen und unbefangenen Sinnen in die Welt schauenden Kavaliers von künstlerischer Bildung und Erfahrung.†)

So war denn Heinse für seine ästhetischen Anschauungen und ihre Entwicklung lediglich oder hauptsächlich auf litterarische Einflüsse angewiesen neben der lebendigen Wirkung der Poesie und der Gemälde in der Galerie. Doch dürfen

---

hat darüber E. Sulger-Gebing. Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Litteratur und zur bildenden Kunst. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge Bd. 12, 324 ff., 1898.

*) In der Iris finden sich nämlich einige derartige Aufsätze: 1. Bd. 1 ff. Von der poetischen Wahrheit (Mährchen, Gemälde, Landschaften und Historien); 4. Bd. 46 ff. Die zehn Jungfrauen, Gemälde von Schalken; 6. Bd. (1776) 360 ff. Empfindsame Betrachtung einiger Kupferstiche; 7. Bd. 703 ff. Abhandlung über die Frage: Wie die Alten den Tod gebildet haben u. s. w.

**) Vgl. W. Bd. IX. Anders ist es allerdings mit der Musik, für die Jacobi viel Verständnis besass. Daher Heinses breite Berichte über italienische Musik an ihn ebenda.

***) Sch. II, 26.

†) Heinse hielt mit ihm „in der Einsamkeit tausend trauliche Gespräche über Kunst und Liebe und Natur“ und bemerkt von ihm: „In den Künsten ist er mit Seel und Geist und Aug und Hand, und aus Erfahrung und jahrelangem Aufenthalt zu Rom und Italien Kenner.“ Sch. II, 54 f. Über ihn vgl. Sch. II, 211.

wir Einflüsse schon von seiner Universitätszeit her annehmen. In Jena und Erfurt war er drei Jahre lang Schüler von Fr. Just Riedel*) und in Erfurt auch von Wieland. Diesem verdankt Heinse wohl die Bekanntschaft mit der englisch-schweizerischen Ästhetik der Bodmer und Breitinger mit ihrem Kultus des Wunderbaren und der genialen Schöpferkraft. Wieland aber hatte an Sulzers ästhetischem Wörterbuch mitgearbeitet im Sinne der Schweizer Bodmer und Breitinger.**) Sichere Kenntnis war allerdings von dem seichten Eklektiker Riedel***) nicht zu erlangen, doch wird Heinse seine erste Kenntnis von Dubos, Home, Mendelssohn, J. Ad. Schlegel, Lessing, Baumgarten u. a. wohl durch ihn bezogen haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls zeigt sich Heinse bereits 1775†) von den mannigfachsten Theorien der Ästhetik, namentlich der Poesie, bewegt. Aristoteles, Horaz und Boileau nennt er unter seinen Gewährsmännern im Teutschen Merkur von 1775 und giebt zu, dass Ordnung, Regelmässigkeit, Einheit der Natur im Ganzen und Richtigkeit der Zeichnung in jedem Werke sein müsse, sollt' es nicht Ungeheuer sein. Aber er bezweifelt, dass sich etwas Grosses in Dichtung, Musik und den bildenden Künsten durch das Studium von Regeln und nach den Regeln schaffen lasse. „Studiert den Homer!" ruft er aus, „studiert den Ariosto, den Sophocles und Shakespear;††) den Molière und Goldoni;

*) Vgl. Sch. I, 52.

**) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771. Vgl. A. D. Biogr. Bd. 42, S. 405, Artikel über Wieland.

***) Vgl. A. D. Biogr. E. Schmidt über Riedel.

†) In den „Briefen über das italienische Gedicht Ricciardetto an Herrn H. J." im Teutschen Merkur 1775, Bd. 2 u. 4.

††) Es ist höchst beachtenswerth, dass nur hier und in einem Aufsatz betitelt „Frauenzimmerbibliothek" (Iris 1774, W. X, 337 ff.) Shakespeare erwähnt wird. Im ganzen Nachlass habe ich keine Spuren vom Studium Shakespeares gefunden. Es zeigt das ebenfalls wie viel näher Heinse der klassizistischen, romanischen Kunst stand als er damals glauben mochte. Im obenerwähnten Aufsatz, der die Einwirkung des Émile von Rousseau deutlich zeigt, heisst es: „Nach

den Pindar und Horaz; Tibull und Petrarca; die Gemählde des jugendlichen geflügelten schönen Genius Raphael und des starken Rubens; den Apollo, den Fechter und die Mediceische Venus; den Durante, Pergolesi, Jomelli und Hasse — und fühlt ihr dabey das allgegenwärtige Feuer der Gottheit in eurem Busen nicht in heftigen Wallungen alle Lebensgeister anschwellen, und zeigt sich dann der Schöpfungsgeist euren Blicken nicht — nun, dann gehabt euch wohl! Arbeitet nach Sentenzen, solang ihr Lust und Belieben habt.“*) Hier sind also die Theorien der Shaftesbury, Young und Home durch die Schweizer vermittelt und erweitert lebendig. Aufs Engste vermengt sich damit der Einfluss Rousseaus, dieses grossen Anregers in der deutschen Litteratur. Die Freude an der Natur und am Natürlichen, die Sehnsucht von aller Unwahrheit und Manier der Kultur sich zu befreien, beeinflusst auch die ästhetischen Theorien und Anschauungen der Zeit. Es ist also reine von Rousseaus Gedanken beeinflusste Gefühlsästhetik, wenn Heinse in jenem Beitrag zum Merkur weiter schreibt: „Ich habe nun meine Lust an der schönen Unordnung der Natur, mein Herz weidet sich darinn, und ich find' in ihr die einzigen Quellen, aus denen alle edle begeisternde Wonne rinnt, und find' in ihr und den Meisterstücken der Genieen allein die echten Regeln der Kunst, die das Herz ergreifen und die Phantasie bezaubern lehrt..“**)

In den Düsseldorfer Gemäldebriefen nun begegnet dieser Einschlag rousseauischen Geistes auf Schritt und Tritt. Rückkehr zur Natur heisst die ästhetische Formel die er gegen Winckelmann ausspielt. Die Briefe als Gesamtheit sind schon ein kunstästhetischer Protest gegen Winckelmannische Kunstauffassung, wie sie in seiner Kunstgeschichte des Altertums ausgesprochen vorlag. Nicht auf die Griechen heisse es zurückgreifen, deren hohe Bildsäulen uns „wunderbar

dieser leichten Erziehung wird meine Tochter einst Hamlet und Macbeth und Othello hören und das höchste Leben dabei durch ihre Seele strömen.“ W. X, 343.

*) Teutscher Merkur 1775, 2, S. 31.

**) Teutscher Merkur 1775, 2, S. 40.

„fremdschön“ anschauten, sondern in der Natur und im eigenen Volke liegen die Quellen für eine wirkliche lebendige Kunst. „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehn, ohne welche alles in der Kunst leeres Geschwätz ist (was mich nie irre machen wird) und wenn es auch noch so meisterlich lautete.“*) Und dann die zweite Forderung, die Forderung einer in der nationalen Eigenart wurzelnden Kunst. Hier werden herderische und goethische Gedanken rege. „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern, und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken, und zu veredeln, und helf' ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen, und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten wollen! . . . Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigenthümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke.“**) Goethes Einwirkung dürfen wir als höcht wahrscheinlich annehmen. Was ist es anders als Goethes vielberufenes Wort „diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre“***), wenn Heinse schreibt: „Jede Form ist lebendig, und es giebt eigentlich keine abstracte. Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keim erwächst.“†) Goethes (und dadurch ja indirekt Herders) Einfluss in diesem rousseauischen Geiste auch für diese kunstästhetische Stellung anzunehmen hindert nichts. Man vergegenwärtige sich nur, was er über die Erscheinung, das

*) W. VIII, 166.

**) W. VIII, 168, 169.

***) „Von deutscher Baukunst“ (Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart 1868. S. 6). Man beachte was darauf folgt, es ist den heinseschen Gedanken adäquat: „Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade.“

†) W. VIII, 214.

Wesen und das Genie des jungen Goethe an Gleim schreibt.*) So musste ihm platterdings alles interessant sein, was von diesem von ihm bis ans Ende begeistert gewürdigten und gepriesenen, ja man mag auch sagen bis zu einem gewissen Grade wirklich verstandenen Genius kam.**) Ein Brief Heinses an Gleim vom 8. November 1776 befasst sich sogar ausdrücklich mit Goethes Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet" und polemisiert gegen die Auffassung der Mutter Gottes als blosser Vergötterung der Mutterliebe durch die Kunst.***) Und in einer Aufzeichnung aus jener Zeit, die im Nachlass sich befindet†), heisst es: „Goethe hat viel ge-

*) Sch. I, 193, 198. II, 14.

**) Vgl. Heinses Gedicht „An Götz von Berlichingen" (Pröhle, S. 288). An Sömmering den 24. Oktober 1797: „Hermann und Dorothea ist ein Meisterstück.... Schreiben Sie mir doch ferner von Goethe. Ich sagte gestern zu dem Erzkanzler: Kaiser und Reich sollten ihm öffentlich Ehre erzeigen." Ferner Nachlass Heft 2 Bl. 57 ff. Kritik von Wilhelm Meisters Lehrjahren; Heft 26 Bl. 2 ff. über Tasso und das Faustfragment.

***) Sch. II, 48, 49. Die Stelle ist höchst charakteristisch für Heinse, daher folge sie hier: „Madonna ist nicht bloss liebende Mutter, wie in seiner Brieftasche (an den den Teutschen nicht werthen Declamationen, Affectationen, und Raisonniererеyen übers Theater) Göthe sagt; sondern sie ist Mehr und Weniger. Mehr: eine Art von Göttin, geliebte Cirkasserin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: Nicht Eheweib, sondern schaamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist, und nicht weiss, wie: und dafür erkenntliche Liebe für ihren Joseph zeigt, den geduldigen zärtlichen Hörnerträger, der ihn auf seine Rechnung nimmt. Diess ist die Madonna von Raphael, und er konnte dazu kein besser Urbild, besser Modell finden, als seine liebste Maitresse." Goethes Aufsatz erschien in Heinrich Leopold Wagners „Neuem Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche" zu Leipzig 1776. Die Anführung von Raphaels Madonna lässt den Schluss zu, dass die Sistina damals zu Dresden doch einen tiefern Eindruck auf Goethe machte, wenn er auch in dem Aufsatz davon nicht redet, sondern nur für die Niederländer schwärmt. Vgl. H. Grimm, Das Leben Raphaels 1896, S. 250, 251.

†) Nachlass Heft 63 Bd. 1.

than; er hat die Menschen zur Natur gewiesen, aber sie wissen sich dabey nicht zu fassen. Sie wollen eine Ursache von allem haben; und die finden sie nicht bey ihm. Sie leben immer in den Tag hinein. . . . .“

Im Einzelnen werden wir Rousseaus und Goethes Einwirkungen auf die Gemäldebriefe noch später zu erwähnen haben. Es galt hier zunächst das grosse Grundmotiv festzustellen. Rousseaus Stellung zur Kunst war ja direkt ablehnend. Positiv Ästhetisches hat er eigentlich nur zur Musik selber beigebracht. Aber in seiner Verwerfung der Kunst seiner Zeit, des Rococo*), fand die Ästhetik des Sturms und Drangs die grosse Anregung zur Kritik der bestehenden Kunstauffassungen und in seinem Naturevangelium auch den Weg zu Neuem in der Kunstproduktion. Auch in Heinses theoretischen Betrachtungen über die Kunst, die er in seinen Gemäldebriefen giebt, wird das deutlich. Aber bis zu einer Verwerfung schlechthin, einem stürmischen Niederreissen alter Auffassungen bringt es Heinse doch nicht, trotzdem er es glauben machen will. Er will über Malerei und Schönheit sprechen, aber „ich gebe es weder für alt noch neu aus, da ich junger Wildfang so eben beides nicht weiss, noch wissen mag. . . . Ich will wie ein Quell entspringen, ohne mich zu bekümmern, ob schon Wasser genug da ist . . . Das wäre eine ungeheure Bekümmerniss für mich, wenn ich in jeder Maulwurfsecke darnach mich umsehen sollte.“ **) Dabei erwähnt er jedoch mit unleugbarem Respekt „den grossen Baumgarten“ ***), dessen Schüler er Gleim nennt, daher dieser ihn bei etwaigen Fehlern leicht verbessern könne. Baumgartens Aesthetica †) wird er wohl kaum selber durchgearbeitet

*) Vgl. v. Stein S. 263 ff.

**) W. VIII, 152.

***) W. VIII, 151.

†) Merkwürdigerweise erschien die erste Darlegung baumgartenscher ästhetischer Prinzipien vor Baumgartens Aesthetica (die 1750/8 herauskam), nämlich seines Schülers G. F. Meier: „Anfangsgründe aller ästhetischen Wissenschaften“ 3 Bde. Halle 1748/50. Ihre Weitschweifigkeit und Trockenheit, dazu ihre fast vollständige Nicht-

haben mit ihrer scholastischen Haarspalterei, aber er operiert mit Baumgartens ästhetischen Formeln. Da ist zunächst die Vollkommenheitsformel: „Schönheit ist Übereinstimmung mit Vollkommenheit (äussere Übereinstimmung mit innerer Vollkommenheit) ohne Fremdes, ohne Zusatz versteht sich von selbst. Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll u. s. w.“*) Auch die spekulative Hauptformel der rationalistischen Ästhetik Baumgartens formuliert Heinse, oder übernimmt sie vielmehr: „Schönheit ist grösser oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen.“ Man erinnere sich der Stellung Herders zu Baumgarten, er schätzte ihn ungemein, so dass er von Baumgartens Ästhetik sagte, es sei „die Kuhhaut, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre philosophische Poetik, umzirkt werden könnte.“**) Vielleicht ist auch ein gewisser ethisierender Einfluss (die Künste als die Glückseligkeit befördernd und veredelnd) auf Baumgarten zurückzuführen, wenn man nicht Sulzer dafür haftbar machen will.***)

Wenngleich nun die Nachwirkung der Lektüre Platos auf Heinses Kunstbegriffe nicht hoch veranschlagt werden darf (Aristoteles tritt erst später in seinen Gesichtskreis)†), ganz fehlt sie jedoch nicht in der ästhetischen Formel der Täuschung, hervorgegangen aus der platonischen Auffassung der Kunst als *μίμησις*.††)

---

beachtung der bildenden Künste schloss einen nachhaltigen Einfluss auf Heinse aus. Vgl. Allgemeine deutsche Biographie 21, 193 ff.

*) W. VIII, 156.

**) Haym, Herder I, 178.

***) W. VIII, 150.

†) Am 27. 2. 1778 schreibt H. an Gleim: „ich verfolge den Stagyriten in seine Höhen, nachdem ich meinen Geist in den Strömen von Platons Weisheit gebadet.“ Sch. II, 77. Ein Brief vom 22. 6. 1771 erwähnt auch Plotin, doch ist schwerlich dieser Neuplatoniker als der bedeutende Ästhetiker, der er war, für Heinse von irgend welcher Bedeutung gewesen. Bei Sch. I, 217.

††) Vgl. W. VIII, 217 und Nachlass Heft 63 Bd. 1. Von dem Franzosen Batteux, dem oberflächlichen Wiedererwecker der Natur-

Zu dem grossen Wiedererwecker der Antike, zu Winckelmann, und zu Lessings Laokoon musste Heinse irgendwie Stellung nehmen. Unbedingte Hochachtung vor Lessing auch als Kritiker atmet bereits das Gedichtchen der „Büchse", welches Pröhle mitteilt:*)

„Wenn mir ein deutscher Mann, ein Mann wie du, den nicht
Kunstrichter-Kitzel sticht
Ein unbezahltes Urtheil spricht,
Dann nehm' ich's freundlich an, und dank' ihm schön dafür..."

Erst in Italien wagt er es an seinem Laokoon Ausstellungen zu machen, in gewissen Punkten mit ihm zu differieren, doch immer bewundert er seinen „göttlichen Scharfsinn".**) Lessings scharfe Grenzsetzung zwischen Poesie und bildenden Künsten ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Sein Verdienst ist es, nun gerade für die Malerei diese Grenzlinien schärfer zu bestimmen als Lessing es gethan, der ja von Winckelmann in seiner vorwiegend plastischen Auffassung der bildenden Künste durchaus abhängig war. Die Malerei muss sich auf das „augenblicklichste Dasein einschränken". „Nur der unwissendste Phantast kann von der Malerei als einer bloss kurzweiligen Kunst reden. Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste unter allen; giebt Dauer und völligen Genuss ohne Zeitfolge."***) Eine schärfere Abgrenzung von Malerei und Bildhauerei vollzieht Heinse in Italien.†)

Wie die Lektüre des Laokoon, so leuchtet die Bekanntschaft mit Winckelmanns Schriften in Heinses Gemäldebriefen überall hindurch. Gegen ihn ist er nun wesentlich kritischer gesinnt. Winckelmann war bereits eine Macht im deutschen Kunstleben, in der Auffassung der Antike und im Kunst-

---

nachahmungsformel der Alten will Heinse aber nichts wissen. Vgl. Sch. II, 77. Schasler S. 316. Hogarths ästhetisches Wellenlinienprinzip ist ihm auch bekannt, Laidion S. 21, 22; aber jetzt wird er ihn für kaum mehr denn eine Kuriosität gehalten haben.

*) Pröhle S. 278.

**) Nachlass Heft 10 Bl. 100 ff.

***) W. VIII, 154.

†) Vgl. den Ardinghello.

betrieb. Heinse führt die Geschichte der Kunst des Altertums von Winckelmann an*), und zeigt sich überhaupt mit den winckelmannschen Ansichten durchaus vertraut. Mit Winckelmann teilt er die hohe Schätzung der Kunst der Griechen, insbesondere ihrer Plastik, und die Hellenen sind ihm an der ästhetischen Vollkommenheitsformel gemessen das schönste Volk der Erde, eben weil sie das vollkommenste gewesen seien.**) Wie begeistert, in offenbarer Anlehnung an Winckelmann, schildert er die Schönheit griechischer Bildwerke, den Apoll, den Laokoon, den Herkules, den sterbenden Alexander!***) Aber dort trennt er sich auch von Winckelmann. Diese spezifisch griechische Schönheit ist ihm für die Neuern einfach unerreichbar, sie ist für ihn die Klippe an der alles Können zerschellen müsse. Verwies Winckelmann seine Zeit und die Künstler auf die Nachahmung der Griechen als auf den sichersten Weg zur Schönheit und zur schönen Natur zu gelangen, so macht Heinse gegen diesen Fundamentalsatz energisch Front. Er kann sich nicht genug thun in der Bekämpfung dieser Ansicht. Aus seinem Nachlass besitzen wir eine ins Einzelne gehende Besprechung der Winckelmannschen Kunstgeschichte, die aus der italienischen Zeit stammt.†) Auch sonst setzt er sich in Italien in Einzelheiten immer wieder mit ihm auseinander und erliegt doch auch, wenigstens was die Plastik betrifft, dem mächtigen Einfluss dieses grossen Philhellenen, was gezeigt werden wird. Aus der Zeit unmittelbar nach der Abfassung der Gemäldebriefe mag Heinses Resumee im Kampf gegen Winckelmanns Kanonisierung der griechischen Kunst stammen: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch; und ihr Konvenzionelles kann z. B. bey der Mahlerei nichts anderes sein,

---

*) W. VIII, 164.

**) W. VIII, 163 ff. vgl. Justi, Winckelmann 2,2, S. 150 ff. (1. Auflage).

***) W. VII, 207 ff. vgl. auch VIII, 217 „Bildhauerei, der ersten und edelsten unter allen Künsten".

†) Nachlass No. 53 und No. 55.

als was Metrum bey der Poesie ist; denn die Farben selbst sind bey der Natur nicht convenzionell wie unsere Sprache."*)

Zwar hatte ja auch Winckelmann auf das Bedeutende**) (das Charakteristische) grossen Nachdruck gelegt und nach ihm Goethe, der ihm darin folgt, aber nur in den Grenzen griechischer Schönheitsregeln, wie er sie gefunden zu haben wähnte, liess er es zu. Heinse aber sucht die Wurzeln einer lebendigen Gegenwartskunst im Nationalen, in dem jeweiligen Volk und Milieu, in das der Künstler durch seine Geburt gestellt ist. Es sind Rousseaus und Herders Gedanken die ihn dabei leiten. Bei aller Hochschätzung für die Griechen spricht er es klar aus, dass alle Vorbedingungen fehlen, diese griechische Kunst auf deutschem Boden und zu dieser Zeit wieder lebendig werden zu lassen. Dunkel allerdings noch aber ahnend spricht er es aus, was das folgende Jahrhundert historisch begründet, dass die Kunst im engsten ursächlichen Zusammenhang steht mit der Nation, mit der Zeit, mit den Natur- und Lebensbedingungen, ja wenn man den historischen Materialismus zulässt, von der ökonomischen und sozialen Entwicklung abhängt. Die Griechen konnten eine Ilias, Äschylus seine Tragödien und hellenische Bildhauer eine Niobe, mediceische Venus und den Apollo von Belvedere hervorbringen***), weil keins wie sie „in der Blüthe und Reife seiner Weisheit so jung, so eins, und unter beständigem Kampfe so frei war, und so in guter Natur lebte und webte, von keiner fremden Kunst übermeistert. Nach ihnen gingen hervor die Römer, die nicht so jung waren, und nicht so ein ursprüngliches Ganzes ausmachten in Klima, Religion und Regierungform, und sich von den Griechen in aller Kunst meistern lassen mussten."

Hier macht sich bei Heinse ein Zug bemerkbar, den man bei ihm, dem vielverschrieenen Genussmenschen am

*) Nachlass Heft 32 Bl. 53.

**) Vgl. Schasler 411 ff. 499. Goethes Aufsatz: „Einleitung in die Propyläen" 1798, und „Über Laokoon" 1797.

***) W. VIII, 215.

wenigsten erwartet, ein Verlangen pädagogisch-reformatorisch zu wirken, ja es finden sich sogar Ansätze einer sozialen Kunstpädagogik im Sinne einer neuzeitlichen Forderung der „Kunst für das Volk".*) Er möchte den Unterricht auf den Kunstakademien reformieren. Die Düsseldorfer Malerakademie erscheint ihm als eine jedes künstlerischen Schwunges bare Unterrichtsanstalt, wo alles im Mechanischen stecken bleibe. Sie ist ihm aber auch unnatürlich, unkünstlerisch, weil sie nicht auf dem Boden des Volkes, des eigenen, zu nationaler, bodenständiger Kunst erziehe, dem Volke also nicht gebe, was des Volkes sei, denn dieses Volk habe ein Recht auf Kunst die es verstehen könne. Man mache sich nur einmal recht klar, wie aristokratisch, allem Volkstümlichen abgewandt Kunstübung und Kunstpflege namentlich in dem Deutschland des 18. Jahrhunderts war, um das grosse Verdienst Heinses recht zu ermessen. Ich setze diese ungemein wichtige Stelle hierher. Den Gedanken einer volkstümlichen Kunst hat Heinse nämlich nie wieder so klar ausgesprochen, ja er hat sich in Italien sogar wesentlich dem Klassizismus wieder genähert. Die Romantik knüpfte hier ihre Fäden an.**) Im Geiste dieser Worte schuf ein Moritz von Schwind, ein Ludwig Richter, schafft ein Hans Thoma in unsern Tagen wieder was zu jedem Deutschen, und sei er der ärmste Tagelöhner, wenn er überhaupt künstlerischer Eindrücke fähig ist, wie aus der Heimat seiner Seele spricht. Heinse sagt: „Jedes Ding ist nur da, wo es ist, und kann nur Leben nehmen von dem, was es um sich hat. Wer auf dem Harze

*) Vgl. VIII, 168, 169. In dieser Tendenz zum Erziehlichen wirkt Rousseau wohl auch nach. Man vergleiche was in der Hildegard später (1796) über die Erziehung des Volks zur Musik gesagt wird (W. III, 24 ff., IV, 173). Über den Einfluss des Emile Vgl. Ardingh. I, 251 ff., II, 282 ff. Heinse nimmt sogar an, dass Goethe die Ideen zur Erziehung im 4. Bde. von Wilhelm Meisters Lehrjahren aus dem Ardinghello und der Hildegard habe, Nachlass Nr. 2, Bl. 75. Siehe auch Wackernagel, Gesch. d. d. Lit. 2. Aufl. II, 485 f. W. VIII, 149.

**) Sowie an Herder und den jungen Goethe. Vgl. dessen Aufsatz: Von deutscher Baukunst 1772.

friert, kann sich nicht in Arabien warm spazieren; und wer da Durst leidet, nicht aus den Quellen des Brocken trinken. Das sollte, däucht mich, so baar richtig sein, dass niemand dabei die Brille aus der Tasche zu holen nöthig hätte .... man behauptet aber doch in grossen und kleinen Büchern, und auf Schulen und Academien, dass die Sache in der Kunst sich ganz anders verhalte..... Ich meine, doch; wenn wir jede Nation in ihrer Vaterlandsliebe nehmen. Wer ihr am täuschendsten die Gestalt wiedergiebt von dem, was sie genossen, was sie verloren; wer ihr das wie wirklich macht, was sie glaubt, sich einbildet, hinter den Bergen oder hinter den Wolken sieht, oder hofft und erwartet, der ist für sie der grösste Künstler. Und wollen sie die Scholiasten darin nicht irre machen, ihr das glatt abstreiten? Und hat die Nation nichts desto weniger nicht Recht?"

Bemitleidenswert*) aber, sagt Heinse, seien die jungen Menschen, die auf den Akademien zu Malern zugeritten würden. Anstatt sie auf die einzig richtigen Quellen einer wirklich nationalen Kunst zu verweisen, würden sie angehalten durch ödes Modellzeichnen etwas „nachzusudeln" wovon sie nichts verstünden. Dazu komme das „voreilige Gestör" an den Antiken, für die die Meisten weder Verständnis noch Reife besässen. Der Künstler aber solle vor allem nach Anschauung und Erfahrung arbeiten und dann seiner künstlerischen Empfindung Gestalt geben. Empirisches Verfahren verlangt daher Heinse immer wieder für den Unterricht und als weitern pädagogischen Grundsatz den des Fortschritts vom Leichtern zum Schwerern. Das Nackte darzustellen ohne es wirklich gesehen zu haben, sei unmöglich; nicht von Abgüssen griechischer Bildsäulen liesse sich das lernen, sondern nur aus der Anschauung, aus der Natur. Was aber aus dem „Komponieren", dem sinnlosen Zusammenflicken aller möglichen griechischen Formen entstehe, sehe man selbst an einem Meister wie Poussin. Und dann schildert er mit beissendem Spotte Poussins Bild das „Manna

*) W. VIII, 203 ff.

in der Wüste".*) Die vornehmsten antiken Statuen hätten zu den einzelnen jüdischen Figuren Modell stehen müssen. So aber müsse der Schüler geradezu zur Verachtung alles dessen kommen, „was unser Herr Gott gemacht hat". Die antike Kunst sei etwas für sich Abgeschlossenes, nur das Studium der Natur führe zu wirklichen künstlerischen Thaten. So musste ihm allerdings das Treiben auf den Akademien, so mussten ihm die kunsterziehlichen Prinzipien eines Winckelmann und des von ihm ganz abhängigen Raphael Mengs**) als der Verderb der Kunst erscheinen. Positive Vorschläge aber über diesen allgemeinen Hinweis auf die Natur, auf empirisches Verfahren hinaus hat er nicht zu machen. „Was sollen aber die jungen Leute treiben? Womit den Anfang machen, Fortgang, Mittel und Ende? Da mögen sie zusehn! Das lernt sich nicht, wie das Rechnen; ist freie Kunst, keinem Lehrer unterworfen."***)

Heinse verlangt von einem Künstler vor allem eine echt künstlerische Persönlichkeit und wirklichen inneren Beruf. Die Kunst sei nichts Erlernbares, etwa wie ein Handwerk und wer nur die Alten kopiere sei darum noch lange kein Künstler. Die Form an sich sei tot ohne Bedeutung, ohne den Ausdruck, ohne den Ausdruck des Innern des Künstlers. „In Wahrheit, bester Freund, ich glaube, dass kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Noch mehr;

*) Im Louvre, No. 709 des Katalogs.

**) Mengs sagt in seinen „Gedanken über die Schönheit" (Reclam No. 627 S. 61): Also schliesse ich, dass der Maler, so den guten, das ist, den besten Geschmack finden will, aus diesen vieren den Geschmack kennen lernen soll, nämlich: aus den Antiken den Geschmack der Schönheit, aus Raphael, den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks u. s. w. Gegen Mengs und Winckelmann polemisiert Heinse anfangs (W. VIII. 157) wegen ihrer Grille Gott die höchste Schönheit zuzuschreiben weil er die Vollkommenheit selber sei und sagt etwa, dass sie besser aus der Diskussion blieben. Vgl. Mengs, Gedanken über die Schönheit S. 15. Justi, Winckelmann. 2², 118 ff.

***) W. VIII, 216.

ich glaube, dass kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne, als der welcher es gemacht hat. Und noch mehr; dass es alle Menschen anders empfinden und dass der Genuss davon immer in Verhältnis mit ihrem Leben stehe. Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat."*)

Und dann exemplifiziert er an einer genialen Künstlerpersönlichkeit in meisterhafter Weise was not thue um ein wirklicher Künstler zu werden, an Peter Paul Rubens. Angeborenes Genie, vollständigste Beherrschung der Technik, frische gesunde Sinne und festes Wurzeln in seiner Zeit, in seinem Volk und ein volles, frisches, sinnenfrohes Sichausleben verlangt Heinse von einem Künstler, denn so sei Rubens gewesen. Und dann klingt es ganz rousseauisch, antiwinckelmannisch gegen Ende aus**): „Was sollen uns alle die klassischen Figuren, die keinen Genuss geben? — O heilige Natur, die Du alle Deine Werke hervorbringest in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferei, Dir allein will ich ewig huldigen!"

In einem Hauptgegensatz steht Heinse zu Winckelmann auch dadurch, dass er als erster für die Malerei die Farbe, und wiederum die Farbe reklamiert. Winckelmann und nach ihm Lessing fassten die bildenden Künste im Wesentlichen vom Standpunkte des Plastischen auf. In seiner Kunstgeschichte behandelte Winckelmann auch die Malerei der Alten, aber von Farbe ist da nicht die Rede. Der Begriff des Malerischen im Gegensatz zum Plastischen scheint's war ihm fremd.***) Lessing gab auf die Farbe sehr wenig, ihm kam es wie Winckelmann hauptsächlich auf den Kontur (die Zeichnung) an. Lessings Farbensinn war noch geringer

*) W. VIII, 210.

**) W. VIII, 224.

***) Vgl. Schasler S. 413 ff. Justi, Winckelmann 2₂, S. 241 ff. S. 212 ff. Justi urteilt über das Kapitel über die Malerei in der Kunstgeschichte (das dritte des 5. Buchs) es sei unbedeutend und wäre besser ganz fortgeblieben.

entwickelt als der Winckelmanns.*) Dagegen ist Heinses Farbengefühl ungemein lebendig. Zwar soweit steckt er doch noch im Banne plastischer Anschauung, und unter Winckelmanns Einfluss, dass er die Zeichnung der Farbe als gleichwichtig koordiniert. Erst in Italien macht er da den entscheidenden Schritt und ordnet den Kontur der Farbe weit unter.**) Jetzt sagt er noch: „Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten sind gleich schwer." Aber das Kapitel von der Farbengebung ist ihm doch bereits „unendlich und unerschöpflich, und hat noch mancherlei Plätze für Originalcoloristen unter Tizian."***) Die Malerei ist ihm die schwerste unter allen Künsten, „weil keine so weiten Umfang hat, wie sie; weil keine so von der heissesten Sommersonne bis auf den letzten Flimmer des Lichts†) .... keine so die ganze

*) Lessing sagt in den Kollektaneen unter Barocci: „Winckelmanns Satz aber, den das Beispiel des Barocci erläutern soll: „„dass die Künstler die Farben nicht auf gleiche Weise sehen müssten, weil sie dieselben verschiedentlich nachahmten,"" hat keinen Verstand. Denn wie der Maler die Farbe in dem Objecte erkennt, so erkennt er sie auch in der Nachahmung; und wenn die Maler die Farben nur vollkommen so nachahmen, wie sie sie sehen, so muss sich in ihren Nachahmungen kein Unterschied finden." Also für Lessing giebt es keine psychologische Täuschung.

**) Im Ardinghello heisst es 1. Bd. 21: „Mahlen ist Mahlen: und Zeichnen Zeichnen. Ohne Wahrheit der Farbe kann keine Mahlerey bestehn: eher aber ohne Zeichnung .... Das Zeichnen ist bloss ein nothwendig Übel, die Proporzionen leicht zu finden: die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst." Von diesem Standpunkt ist dann Heinse nicht mehr abgewichen, während Goethe sich nach der italienischen Reise fast ganz wieder dem plastischen Ideal Winckelmanns verschreibt. Währenddessen sind die Romantiker, vor allen Wackenroder, ganz in heinseschem Sinne weitergeschritten. Vgl. Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 230 ff. Vgl. auch Walzel, Schr. der Goethegesellschaft. 1898/99.

***) W. VIII, 154. Mit Mengs „Gedanken über die Schönheit" Zürich 1762, war Heinse also wohl bereits bekannt. Mengs hatte darin für das Kolorit Tizian als das unerreichte Muster aufgestellt (Reclam No. 627 S. 47). Vgl. auch W. VIII, S. 157.

†) Heinses feines Farbenempfinden zeigt sich namentlich in der Beurteilung der Landschafter wie Claude Lorrains (Vgl. Nachlass Heft 10 Bl. 38b). Vgl. auch die wunderbare Stelle im Ardingh. I, 316.

unermessliche Natur in sich hat, und keine sich auf das augenblicklichste Dasein so einschränken muss. Apelles war mehr als Menander, und Raphael mehr als Ariost."*) Dass der Maler vor allen Dingen das Malerische fasse, darauf komme es an.**) Das hatte noch Niemand so scharf und begeistert hervorgehoben. Es bleibt Heinses unbestreitbares Verdienst den Bann gegenüber der winckelmannschen Anschauung gebrochen zu haben, der Malerei die hohe Stellung zugewiesen zu haben, die ihr gebührt, die sie vor allem uns modernen Menschen verständlicher und ergreifender macht als die Plastik. Malerei ist für Heinse die sinnlichste und uneingeschränkteste Kunst, „deren Hauptgegenstand eigentlich Landschaft und das Farbenliebliche am Menschen ist."***)

„Die Kunst ist etwas Inniges, dass sich nichts davon entwickeln lässt"†), das möchten wir in seinen eigenen Worten auf Heinses bald verworrene, bald tüftelnde, bald überschwängliche Behandlung des Theoretischen der Schönheit und der Malerei in den Gemäldebriefen††) als Kritik anwenden. Metaphysisch nennt Heinse selbst diese Behandlung.†††) Baumgartens scholastische Begriffsentwicklungen im Sinne wolffscher und durch diesen wieder leibnizscher Philosophie, scheinen überall durch, jedoch ohne ganz organisch geworden zu sein. Damit vermischt rousseauscher Gefühlsüberschwang und Naturkultus, aber auch, und das soll festgehalten werden, feste auf dem Boden der Empirie ruhende Beobachtungen über das Wesen der Malerei als der Kunst der Farben, wie wir soeben gesehen haben. Doch davon ist Heinse überzeugt, dass fehlende ästhetische Ver-

---

*) W. VIII, 154. Später zwar, in Italien, urteilt Heinse im Vergleich zur Poesie und Musik äusserst geringschätzig von der Malerei. Er bezeichnet sie als „Augenhure", (Nachlass Heft 10 Bl. 35) als eine „gute Magd der Poesie" (Nachlass 12 Bl. 30 ff.).

**) W. VIII, 224.

***) Nachlass No. 61 Bl. 1. Vor Italien geschrieben.

†) Nachlass Heft 32, Bl. 94.

††) W. VIII, 152—169.

†††) W. VIII, 161.

anlagung durch keine ästhetischen Lehrgebäude und Lehrbücher, überhaupt nicht theoretisch, ebensowenig wie praktisch ersetzt werden könne. Er glaubt also an einen ästhetischen Sinn gewissermassen. „Wer das Gefühl des Schönen von Natur, und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung, und die Lehren der Weisen lernen; wenigstens wird es nie in ihm schaffen und wirken.“*)

Diesen ästhetischen Sinn, wenn er zu definieren wäre, hat Wilhelm Heinse sicherlich gehabt. Solche Kunstwerke ästhetischer Einfühlung wie sie die Gemäldebeschreibungen dieser Düsseldorfer Briefe darstellen waren damals in der deutschen Litteratur etwas Unerhörtes, Nochnichtdagewesenes. Am Beginn einer langen Entwicklungsreihe stehend, behalten diese Beschreibungen „einiger Gemälde der Düsseldorfer Gallerie“ neben ähnlichen Leistungen eines Goethe, eines Forster (in den Ansichten vom Niederrhein) neben denen Ludwig Pfaus, Jakob Burckhardts, Herman Grimms ihren wohlverdienten Ehrenplatz. Seiner Überlegenheit in sinnlicher Kunstanschauung war sich Heinse z. B. Lessing gegenüber sehr wohl bewusst.**) Auch Winckelmann, sagte er, habe Rubens durch Brillen gesehen.***) Aber was die Plastik betrifft, thut er ihm doch sehr Unrecht, wenn er ihm auch darin Erfahrung und Urteil abspricht.†) Der junge Heisssporn kritisiert da, wo er gar nicht kompetent ist, denn er hatte damals vielleicht noch keine einzige antike Original-

---

*) W. VIII. 161. Ein innerer Widerspruch liegt in Heinses Verfahren dem vollkommenen, weitgehendsten Subjektivismus in der Auffassung des Schönen in der Kunst bei Volk und Individuum (den er für bedingt und im Wesen des Menschen liegend hält, VIII. 160) doch die vollkommen rationalistischen, idealistischen ästhetischen Formeln gegenüberzusetzen. Eine Synthese dieses Baumgartenschen Rationalismus mit seinem Sensualismus ist jedenfalls nicht gelungen, da klafft ein Spalt.

**) Vgl. Urteil über Lessing Nachlass No. 6 Bl. 17. „In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt.“

***) W. VIII. 221.

†) W. VIII. 167. 168.

statue gesehen. In Italien erst lernt er in ihm den Meister erkennen.

Man vergleiche zunächst den Stil dieser Gemäldebeschreibungen mit dem seiner bisherigen Schöpfungen, seiner Laidion z. B., so sieht man den grundstürzenden Unterschied. Wie flüssig und plastisch zugleich, wie bildkräftig und angeschaut ist alles. Alles Läppische, Zerfahrene und Manierierte hat hier einem festen Stil Platz gemacht, der sich leicht und angenehm liest. Zwar schäumt es vor Begeisterung und Ergriffenheit manchmal noch etwas über, aber man lässt sichs gefallen, denn solchen Kunstschönheiten gegenüber empfinden wir Ekstase wenigstens zu Zeiten nicht als unangebracht. Erst in Italien allerdings erreichte der Stil seiner Schilderungen jene, man möchte fast sagen klassische Art der Verbindung von sinnlicher Glut und ruhigem Fluss der Worte bei höchster Anschaulichkeit und Bildlichkeit, die uns noch und immer wieder erstaunen macht.

Erstaunlich ist auch der für seine Zeit einzig sichere Blick mit dem er damals die Malergrössen einschätzt.*) Raphael steht ihm am höchsten Winckelmanns und Mengsens Einflüsse sind hier wohl mächtig. Diese Vergöttlichung Raphaels als des „Apollo der Malerei“**) mag es verschuldet haben, dass er einen „Johannes in der Wüste“, eine untermittelmässige Arbeit aus der römischen Schule, damals Raphael zugeschrieben, ganz über alle Massen erhebt. Sonst aber zeigt er eine für die Zeit erstaunliche Sicherheit des Geschmacks gegenüber den Modegrössen wie Carlo Dolce. Die Holdseligkeit der Madonna mit dem Kinde scheint ihm doch ein wenig übertrieben, die Schönheit des Knaben eine gelernte Vollkommenheit, und das ist nach dem vorhergegangenen Feldzug gegen die Akademiemalerei gewiss in

*) Vgl. Sulger-Gebings Aufsatz in der Zeitschr. f. vgl. Litgesch. Neue Folge Bd. XII, 339 ff. Dort ist eingehend über die einzelnen Gemälde gehandelt, so dass sich das hier erübrigt.

**) So nennt Winckelmann ihn auch, also mag der Ausdruck wohl daher stammen. Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2. Aufl. Dresden 1756, S. 127.

Heinses Munde ein starker Tadel. Wie man gar Dolce über Raphael setzen könne, ist ihm ein Zeichen dilettantischen Urteils ohne eindringende Schärfe. Gegen die Ueberschätzung Guido Renis zeigt er sich allerdings nicht so gefestigt.

Das Meisterstück aber ist der Brief über Rubens. Alles ist da wie aus einem Gusse. Verschiedene Umstände vereinten sich um Heinse gerade diesem „Herkules der Malerei“, wie er ihn nennt, zuzuführen. Einmal die unvergleichliche Rubenssammlung der damaligen Düsseldorfer Galerie. Dann mögen auch litterarische Einflüsse am Werke gewesen sein. Heinse kannte Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“.*) Neben Raphael spielt Rubens darin die Hauptrolle. Er lobt ihn vorzüglich wegen seiner allegorischen Gemälde, die Winckelmann so hoch stellt, während Heinse die Allegorie in der Malerei fast ganz verwirft.**) Rubens sei unerschöpflich wie Homer, reich bis zur Verschwendung, er habe das Wunderbare gesucht und sei über die Natur hinausgegangen.***) Aber alles was Winckelmann da sagt, stammt nicht aus Anschauung. In Italien später lässt er unter den Neuern nur noch Raphael, Rubens aber nicht mehr neben den Alten gelten.†) Kein Wunder, wenn Heinse ihm vorwirft, er habe Rubens durch Brillen gesehen. Anders stand es mit Goethe. In seinem bereits erwähnten Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet“ werden Rembrandt und Rubens gegen die Klassizisten verteidigt, mit Worten teilweise,

*) 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756 vgl. darin über Rubens S. 41, 72, 74, 123, 124, 156, 161.

**) Lessing ist hierin weniger von Winckelmannen abhängig vgl. Werke (Hempel) 6, 309. Lessing nennt die Allegoristen prosaische Maler und im Laokoon X heisst es „Die Sinnbilder dieser Wesen hat die Not erfunden“. Winckelmann: „Die Notwendigkeit selbst hat Künstlern die Allegorie gelehrt“, Nachahmung S. 135. Heinse dagegen hat die Allegorie verworfen, Nachlass H 10 Bl. 96 ff. und gegen Mendelssohn, der darin von Winckelmann abhängt in Heft 17 Bl. 61 b. Vgl. Anhang.

***) Nachahmung S. 123.

†) Vgl. Sulzer-Gebing Z. f. vgl. Litgesch. XII, 350.

die im Sinne frappant an Heinses Ausführungen anklingen: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig? ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden."*) Dazu dann als Anmerkung die vielberufene Stelle von den antiken Nachtgeschirren. Wir sahen, dass Heinse den Aufsatz kannte. Aber es war doch hauptsächlich die Persönlichkeit des Malers, die ihn anzog. Er hatte sich über das Leben Rubens' orientiert.**) Diese ungebrochene Individualität, dieser echte und volle Renaissancemensch, im Leben wie im Lieben so kräftig und gesund wie einer, dazu ein weltgewandter Thatmensch, musste Heinsen als das Ideal von Mensch und Künstler vorkommen. In dem leisen Ansteigen und Anschwellen des Dithyrambus auf diesen Vollmenschen, bis es schliesslich wie mächtiger Orgelklang ertönt, liegt eine stilistische Meisterleistung. Im Wollen wenigstens fühlte sich ihm Heinse kongenial. Ihn mochte er wohl mit Recht den jungen Künstlern als das unvergleichliche Ideal eines Künstlertums hinstellen, dem nachzueifern sei. Er nennt ihn „herrlich und prächtig, wie der Königsadler in den Lüften. Und dies wird er immer sein und bleiben, so lange sein Name und seine Werke dauern, trotz aller Verkleinerungen und Anekelungen verschiedener Schulmeister und Schüler. Für ihn eine Apologie zu schreiben, wäre eben so überflüssig, als eine Apologie der Natur."***) Allerdings hier muss man

*) Vgl. Sulger-Gebing Z. f. vgl. Litteraturgesch. XII, 350.

**) Bei Roger de Piles, Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699; Jean Baptiste Descamps, Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, 1753—1763; André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres. Paris 1666. Vgl. W. VIII, 225, 213.

***) Vgl. Sulger-Gebing S. 350 ff. über Schätzung Rubens' bei den Romantikern u. s. w. Zuletzt hat noch Jakob Burckhardt, der grosse

sagen, dass einmal ein Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus geschildert und dargestellt wird und dazu gezeigt, wie diese vlämische Kunst aus innerer und äusserer künstlerischer Notwendigkeit herausgeboren und diese einzelnen Gemälde aus wirklichem Leben und innerem Drang geschaffen worden sind.

Heinse hielt selber die Briefe, namentlich den über Rubens, für das Beste, was er bis dahin habe drucken lassen.*) Wir stimmen auch heute noch darin mit ihm überein. Als ein Ganzes ist dieser Rubensbrief von ihm auch später durch nichts mehr übertroffen worden, im Einzelnen wohl hie und da im Ardinghello.

Diese Kraft und Begeisterung der Einfühlung in eine grosse Persönlichkeit und ihre Werke hat damals vielleicht nur noch der junge Goethe (wenn man von Herder absieht) besessen. Sein Hymnus auf Erwin von Steinbach und des Strassburger Münsters Wunderbau ist Heinses Rubensbrief stilistisch und ästhetisch verwandt.

Unter den rubensenschen Gemälden, die Heinse in dem Rubensbrief beschrieb, befindet sich auch die bekannte Regenbogenlandschaft.**) Es zeugt für Heinses feines malerisches Gefühl, dass er die Landschaft für einen hauptsächlichen Stoff der Malerei erklärt.***) Die Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts hat ihm gegen Winckelmann und Lessing

---

Geschichtschreiber der Renaissance, seinem Liebling Rubens ein Buch gewidmet: Erinnerungen an Rubens.

*) Sch. II, 50, 55. Briefe an Gleim. Anerkennung blieb ihm nicht aus. Vgl. Rödel, S. 94. Schober S. 76. W. IX, 86.

**) W. VIII, 245 ff. Jetzt Münchener Pinakothek No. 761.

***) Nachlass No. 61, Bl. 1: „Mahlerey... deren Hauptgegenstand eigentlich Landschaft und das Farbenliebliche am Menschen ist." Vgl. auch folgende Rangstufe die von Heinse aufgestellt wird (VIII, 157): „Tyrolerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper — Lied, Ode, Schauspiel, Heldengedicht — Haus, Bensberg (Schloss), Peterskirche, Venedig — Portrait, Landschaft, heilige Familien, das kleinere jüngste Gericht von Rubens." Das Städtebild setzt er also über ein Einzelbauwerk (Venedig erscheint ihm bei der Rückreise aus Italien allerdings als ein Elend gegen Rom, Neapel und Genua, Heft 19/20 Bl. 116). Die Landschaft aber hat einen relativ hohen Rang hier.

unbedingt Recht gegeben.*) In der That stellt sich hierin Heinse weit über seine Zeitgenossen, selbst Goethe**) nicht ausgenommen. Auch hier dürfen wir bei Heinse indirekten Einfluss Rousseaus annehmen. In seinem Naturgefühl, das bei Heinse sehr hoch entwickelt, ist der Einfluss unverkennbar.***) Vielleicht aber ist auch Hagedorn, der Bruder des Dichters, nicht ohne allen Einfluss auf ihn geblieben. Er hatte in seinen Betrachtungen über die Mahlerey (2 Bde. Leipzig 1762) bereits wackere Worte für die Landschaften und über Rembrandt geäussert. Er wünschte auch Jan van Eyck, Holbein, Cranach, Peter Vischer und anderen deutschen Künstlern ihre Stellung in der Kunstgeschichte zugewiesen. Er verfasste eine „Schutzschrift für Dürer gegen Hogarths Angriffe.“†)

Heinses starke Vorliebe für die Landschaft, vornehmlich für Claude Lorrain, ist ihm verblieben, sie hat die stark

---

*) Dagegen vgl. Winckelmann, Nachahmung S. 132, 133 und später völlige Ablehnung der Landschaft in den Monumenti antichi inedite; vgl. Justi, Winckelmann II 2, 370 ff. W. I, 87 der Einleitung. Lessing spricht von dem geringen Wert der Landschaftsmaler, da es kein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe, auch hätten die Griechen und Italiener keine. Lessing (Hempel) VI, 256 und 290.

**) Goethe zeigt erst spät ein wärmeres Interesse für die Landschaft, besonders 1813 in seinem Aufsatz über „Ruysdael als Dichter.“ Aber es ist ihm doch mehr um das Stoffliche und Ideelle der Landschaft zu thun, nicht auch wie bei Heinse um die Lichtprobleme, das Malen der Atmosphäre, der Lufttönungen. Vgl. Ardingh. I, 316.

***) Vgl. E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe S. 173 ff. über Landschaft- und Naturgefühl, durch Rousseau beeinflusst. Vgl. auch Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Abschnitt über Rousseau. Doch ist Heinse ein zu grosser Freund von Naturgenüssen, als dass er die Freude am rauhen Landleben allzusehr mitgefühlt oder sogar mitgemacht hätte. Das geht hervor aus der Stelle über den Pietisten und praktischen Rousseaujünger Kleinjogg, den er in der Schweiz kennen lernt. Nachlass No. 61. Vgl. W. IX, 84.

†) Vgl. über C. L. von Hagedorn: Justi, Winckelmann I, 352 ff. Hagedorns Einfluss auf Winckelmann war nicht gering. Justi weist sogar Beeinflussung Lessings in der E. Galotti durch Hagedorn nach: S. 355.

klassizistischen Einflüsse Italiens überdauert. In den Gemäldebriefen spricht er bereits vom Wiedergeben des flimmernden Lichts*), und im Ardinghello heisst es später: „Wenn ich ein Landschaftsmahler wäre, ich mahlte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte, und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterm Blau! es ist die Poesie der Natur . . . . aber leider mit eurem Licht in der Mahlerey sieht es übel aus!“**) An Rubens lobt er es, dass er einen wirklichen Tag habe, seine Schüler und Kopisten meist einen geträumten.***) Die frische lichte Farbengebung ist ihm genehm.

Dagegen hören wir merkwürdiger Weise nichts von Rembrandt, obwohl die Düsseldorfer Galerie neun Meisterwerke von ihm hatte, die jetzt Zierden der Münchener ältern Pinakothek sind.†) Es scheint als ob er nichts Rechtes mit ihm anfangen könne. Anzunehmen, dass in einer etwaigen Fortsetzung der Gemäldebriefe von ihm die Rede gewesen wäre, ist man nicht berechtigt. Dazu sind die Urteile über Rembrandt in den Nachlassaufzeichnungen aus der Zeit bis

---

*) W. VIII, 154.

**) Ardingh. I, 316.

***) W. VIII, 250.

†) Von diesen waren mindestens sieben echt, jetzt No. 326—331 und 333 in München. Vgl. Pigage No. 212—219 und No. 295. Über die Schätzung Rembrandts vgl. C. Gurlitt, die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899. Dieser nennt Heinrich Füssli als einen der ersten, der Rembrandt verstanden habe und „Rembrandt ist der rechte Massstab dafür, inwieweit eine Zeit malerische Werte zu schätzen weiss“ sagt Gurlitt S. 52. Vgl. Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey S. 102 ff. Es war wohl aber nicht das Malerische was Goethe anzog, wenigstens nicht in seinem Aufsatz: Rembrandt der Denker. Winckelmann nennt Rembrandt indirekt einen Affen der gemeinen Natur (Erläuterungen zu den Gedanken über die Nachahmung . . . S. 72). Lessing sagt in den Kollektaneen unter Rembrandt: „Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possirlichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. . . . Hingegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrandts Art zu tractiren nicht billigen . . .“

1780 zu schwankend. (Nach der Rückkehr aus Italien und dem Besuch in Holland (1784) wird das ziemlich geringschätzige abschliessende Urteil über Rembrandt und die Holländer gefällt.*) Jetzt spricht er einmal von Rembrandts „erstaunlicher Tiefe“, die er dadurch gewinne, dass er die Dinge mehr entfernt, als in der Natur geschehe. Van Dyk bleibe wahrer durch sein Kolorit. „Rembrandt bleibt immer der grösste; man muss mit der Kunst die Natur übertreffen, sonst wird man ihrer bald satt. . . . Das Genie geht auf den Fund aus: der blosse gute Kopf oder Kenner entdeckt dafür die kürzesten und bequemsten Wege; und tadelt meistens des ersteren seine, um seine Eigenliebe zu entschädigen.“**) Rembrandts Zauberei bestehe in dem Idealen seiner Haltung heisst es, und in einer Aufzeichnung, die zeitlich auch vor Italien fällt, leistet er sich plötzlich Folgendes***): „Die bildende Kunst ist noch localer als die Baukunst. Ein Volk, das erst aus der Erde herauswächst, wie kann das griechische Natur fassen? so wenig als einen Pindar und Plato; Wouvermann und Schalcken will und soll es haben, keinen Praxiteles und Apelles, diese sind für höhere Wesen; hingegen sollen die rohen Leute diesen ihre Rembrandte und Gerhardt Dows nicht aufdringen.“ Diese Zusammenstellung mit Dow und mit dem faden Hofmaler Gottfried Schalcken ist allerdings der Gipfel der Oberflächlichkeit und des Unverstands. In Italien spricht er vollends von „der flamändischen Manier, die ihre Unwissenheit mit vagen mahlerischen Dunstwesen versteckt.“†)

Übrigens geht er so ziemlich an allen Holländern vorbei, und in den Düsseldorfer Briefen erwähnt er von den Vlamen ausser Rubens nur van Dyk, einen seiner Lieblinge, und ganz flüchtig Teniers††); dagegen erwähnt er ausser den

---

*) Nachlass Heft 1, die holländische Reise.

**) Nachlass Heft 32, Bl. 99 f.

***) Nachlass Heft 61.

†) Nachlass Heft 12, Bl. 37 (1782 geschrieben).

††) Von van Dyk schildert er eine Madonna und erwähnt eine Susanna im Bade. Teniers ist erwähnt VIII, 246.

geschilderten Gemälden der berühmten Italiener noch eine ganze Reihe welscher Maler*), und Claude Lorrain und Poussin, nebst Salvatore Rosa als Landschafter.**) Was Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung sagt***), nämlich dass Heinse die Genrebilder der Niederländer so schön wie die Italiener gefunden habe, ist also ganz unrichtig. Davon kann gar keine Rede sein. Auch hat Heinse nirgends die platte Wirklichkeit, den tristesten Naturalismus für die Kunst gefordert. Vielmehr ist er mit einer Hinneigung zum Idealschönen, zur „schönen Natur“, ja zur Typisierung Goethes bereits nach Italien gezogen. Vielleicht war es gerade die Verwandtschaft des Vlamen Rubens mit den grossen Italienern in manchen Stücken, die es ihm mitangethan hatte. Darüber darf man sich nicht täuschen, weder durch das Schlagwort von der Rückkehr zur Natur noch durch die Forderung einer im Volke wurzelnden Kunst. Beides führt durchaus nicht zum krassen Naturalismus, braucht es wenigstens nicht.

An bessern Holländern, Genre und Landschaft, war die Galerie nicht eben reich. Dagegen herschten die Modemaler Gerard de Lairesse und van der Werff†), sowie Metsu. Gegen sie hält Heinse sich nun allerdings strikt ablehnend. Ihre geleckte Manier war ihm zuwider und wegwerfend

---

*) VIII, 195, 196.

**) VIII, 246. Dürers Marter der 10000 Christen (Pigage No. 88) ist nur Kopie. Heinse erwähnt das Bild nicht. Jetzt in München No. 253. Von van Dyk führt Pigage 22 Gemälde an, von Velasquez 2 Bildnisse (München No. 1292 und 1293). Doch befand sich nach Pigage merkwürdigerweise kein Claude Lorrain in der Galerie.

***) Gervinus V[5], 2—16. Den Naturalisten Balthasar Denner, bekannt durch seine mit äusserster Peinlichkeit und sklavischer Treue gemalten Porträts namentlich alter Personen, behandelt Heinse ziemlich wegwerfend. Vgl. W. IX, 9 ff. „Was sollen uns die Runzeln! ohne Tiefsinn und Verstand? Ist es im Grunde nicht abgeschmackt!“

†) Von van der Werff führt Pigage 25 Gemälde an, No. 220—242, 325, 326.

spricht er von den auf van der Werff Schwörenden, für ihn Schwärmenden, den „Einge-Vanderwerfteten“.*)

Drei Jahre noch dauerte es nach diesen Kundgebungen in den Gemäldebriefen, ehe Heinse nach Italien aufbrechen konnte.**) Für den Ungeduldigen eine lange Zeit. Eine Vorbereitung auf das Land seiner Sehnsucht waren auch die Übersetzungen aus Ariosts rasendem Roland und aus Tasso, an denen er in Düsseldorf arbeitete. Ausserdem beschäftigte er sich mit den ästhetischen Theorien der Alten, des Plato und des Aristoteles.***) In seinem Nachlass findet sich noch ein Heft mit Auszügen aus Aristoteles Buch über die Seele und aus andern Schriften des Stagiriten, vornehmlich den Physica.†) Das Studium des Aristoteles hat er sein ganzes Leben hindurch fortgesetzt. Das Empirische, streng Sachliche des grössten wissenschaftlichen Geistes des Altertums zog ihn unwiderstehlich an. Breite Partien des Ardinghello zeugen von diesem Studium des Aristoteles. In der Laidion hatte noch Platons Einfluss überwogen, getreu nach den wielandischen Überlieferungen.††) Jetzt heisst es Plato sei

*) W. VIII, 247. Winckelmann dagegen spricht von Verdiensten van der Werffs, die Denner bei weitem nicht erreiche. Nachahmung S. 130. Wie gering Heinse im Allgemeinen von den holländischen Malern dachte, geht klar hervor aus einer Stelle zu Anfang der Gemäldebriefe, W. VIII, 144, 145. Die verschimmelten Mauerreste wiederaufgefundener antiker Gemälde verhielten sich zu den zerstörten wie die heutigen Holländer zu Raphael.

**) Was Schober S. 76 von einem Besuch der Galerien zu Amsterdam, Rotterdam und Aachen sowie über einen Aufenthalt im Seebade Spaa vor 1780 schreibt, ist durch nichts erwiesen. Er vergisst es dafür seine Belegstellen anzugeben. Ein Blatt von No. 60 des Nachlasses spricht von einem Ausfluge von Aachen nach Spaa im Jahre 1785.

***) Vgl. Brief an Gleim vom 27. 2. 1778 bei Sch. II, 77.

†) Nachlass No. 64 a.

††) Während es in der Laidion von Platos Republik heisst, dass sie ein Meisterstück des menschlichen Verstandes sei (ihre Ausführbarkeit bezweifelt er allerdings), Laidion S. 144 Anmerkung, ist dies in der Ausgabe von 1799 weggelassen worden. Im Nachlassheft 63 a heisst es: „Alles in der Welt entsteht erst von Natur; und

Traube und Most, Aristoteles aber sei Wein. Im Nachlass finden sich etliche ästhetische Aphorismen aus dieser Zeit als Frucht dieses aristotelischen Studiums.*)

Bei Aristoteles findet er Darlegungen über Zweck in Natur und Kunst, und über den ästhetischen Schein**), endlich den wichtigen Gedanken des freien Gestaltens, des Idealisierens des von der Natur Gegebenen durch die Kunst. Von der ästhetischen Täuschung heisst es in Anlehnung an Aristoteles: „Ein Dichter muss täuschen .... Täuschen, das ist die schwerste Kunst unter allen Künsten Es ist nichts gewisseres, als dass man dazu gebohren werden muss. Dichter, Mahler, Tonkünstler, Bildhauer müssen gebohren werden. Einen Menschen täuschen ist, ihm nach seinen Gefühlen und Begriffen und wirklichem Sinn eine Sache beybringen. Desswegen muss man unter seiner Nation leben und weben: Wissen, wie sie diess und jenes treibt, wie sie ihr Gefühl und ihre Weisheit ausdrückt, und seinen Reichtum durch diese Kanäle in ihr Wesen schiffen."***) Man sieht wie er hier die Theorie der ästhetischen Täuschung mit seiner Idee nationaler Kunst verbindet. „Täuschung aber ist das erste Gesetz der Kunst. Mit Fülle von Leben kann man den Tod selbst lebendig machen und Steine in Menschen

---

nur hernach kann die Kunst oder der menschliche Verstand daran pflegen und bilden. Wo die Kunst alles thun, oder vorgehn will, das hat keinen Halt. Und folglich auch die philosophischen Republiken." Auch dies scheint von Aristoteles eingegeben.

*) Im Nachlassheft No. 64a übersetzt er die bekannte Stelle über die Baukunst, Physica 199a, wo Aristoteles das Schaffen der Natur mit dem zweckmässigen Kunstschaffen vergleicht. Vgl. Schasler 194, 195. Besonderes Interesse wendet er dem zu, was Aristoteles über die Farben sagt (περὶ ψυχῆς II, cap. 7). „Er behauptet es müsse ein Mittel seyn zwischen den Sinnen und dem Gegenstand, Licht zwischen der Farbe und dem Auge; Luft zwischen dem klingenden Instrumente und dem Ohr .... er traut dem Auge so viel zu."

**) Die Theorie des ästhetischen Scheins (of ideal presence) von Home, Elements of criticism 1762, I, 107 nach Aristoteles aufgenommen. Später von Schiller, Goethe und Kant weiter ausgebildet. Vgl. Wilh. Neumann, Die Bedeutung Homes für die Ästhetik. Diss. Halle.

***) Nachlass Heft 63a.

verwandeln"*), heisst es weiter, und „das Meisterstück der Kunst ist, den wahren Kenner zu täuschen."**) Aristotelisch beeinflusst sind auch folgende Gedanken: „Alle Regeln, alle Art zu arbeiten in der Kunst beruht auf Zweck"***), und „die Freude der Menschen ist das Gericht der Kunst. Was den Nutzen betrifft, so kann eine Sentenz mehr lehren, als der Vatikanische Apollo."†) Es geht auf Aristoteles Unterscheidung von Natur- und Kunstschönheit (konkreter und ideeller Schönheit) zurück, wenn er schreibt: „Such in jedem Kunstwerk zuerst die Natur, und hernach die Kunst, wenn du davon richtig urtheilen willst." Ganz offensichtlich aristotelisch aber ist es, wenn er sagt: „Wenn du etwas schaffen, zeugen, hervorbringen willst, so suche und ziehe und finde vorher die besten und geistreichsten Elemente in der Natur dazu zusammen, und gewinne im Brüten der Liebe darüber das Leben zum Ganzen."††) Doch wir verlassen diese Betrachtung, da immerhin nur einzelne Gedanken der aristotelischen Kunstlehre, wenig systematisch von ihm verwertet worden sind. Aber gerade die Begriffe des ästhetischen Scheins und der idealisierten Natur, die wir bei Schiller und Goethe auch wiederfinden, hat Heinse gewiss aus eigener Lektüre des Aristoteles, wenn nicht gewonnen, so doch befestigt, und sie bilden den Grund, auf dem er sich in Italien weiterentwickelt. Das Kunstwerk als gereinigtes Bild der Wirklichkeit, die Natur nicht sklavisch nachgeahmt sondern ihr einen „die Wirklichkeit überschreitenden und in keinem abstrakten Denken gegebenen Gehalt"†††) verliehen haben, wie es die Klassiker als Norm aufstellten, ist auch für Heinse später erstes Erfordernis der hohen Kunst.

*) Nachlass Heft 64b, 60. Aphorismus.
**) " " 63b, 37. "
***) " " 63b, 114. "
†) " " 63b, 43. "
" " 63b, 23. "
Vgl. über Aristoteles' Ästhetik Schasler S. 120 ff.
††) Nachlass Heft 63a. Vgl. Schasler S. 132 ff.
†††) Vgl. W. Dilthey über Lessing in den Preussischen Jahrbüchern Bd. 19, 129.

Plan, er will mit Jacobi durch Deutschland (Berlin, Dresden, Frankfurt a. M.) den Rhein hinauf nach Italien reisen. Krankheit und die Ariostübersetzung vereiteln auch diesen Plan.*) Die Reise durch Deutschland wird endgiltig aufgegeben und die Abreise auf den Frühling 1780 verschoben. Dabei muss er sich der Bemühungen Gleims ihn in Potsdam oder Berlin anzubringen erwehren, er hat gar keine Lust und keine Absicht eine Stellung anzunehmen.*) Am 7. März 1780 schreibt er an Gleim: „Zu Anfang des May also ist der Vogel ganz gewiss flücke, und geht der Ausflug ohne Fehl von sich. . . . . O wie mirs so wohl, so jugendlich froh wird ums Herz seyn! Mancher Jubel wird dann über die Gebürge des Harzes nach Halberstadt erschallen zu seinem goldnen Vater Gleim von seinem guten Sohn."**) Die Abreise verzögerte sich wiederum. Erst am 21. Juni 1780 fuhr Heinse von Düsseldorf ab, den Rhein hinauf dem Lande seiner Sehnsucht entgegen. Es ist rührend zu sehen, wie er, der den Nachweis ästhetischer Reife und künstlerischen Empfindens erbracht hatte wie einer, drei Jahre lang seine heissen Wünsche, sein rauschhaftes Verlangen nach italienischer Natur und Kunst in sich in Hoffen und Bangen tragen musste, ehe ihm sein Sehnen gestillt wurde. Für ihn weit mehr noch als für den innerlich so unendlich viel tiefer und reicher beanlagten Goethe, war Italien das Ereignis seines Lebens. Unter Entbehrungen mannigfacher Art (namentlich während des ersten Jahres seines italienischen Aufenthalts, wie die Briefe an Fritz Jacobi bekunden**) vergingen ihm die drei Jahre seiner Reise und seines Aufenthalts. Aber es war dennoch die Zeit gesteigerten Lebensgefühls und Lebensgenusses für Heinse, die glücklichste Zeit seines Daseins. Er kam weit mehr als ein Geniessender als Winckelmann. Ja selbst Goethe verleugnete dort den Deutschen nicht ganz, der von einer Reise auch etwas nach Hause bringen, Gewinn für seinen Geist, seinen Intellekt erraffen

*) Sch. II, 100, 105 ff., 108 ff., 119.
**) Vgl. W. IX, 150, 133 und öfter.

möchte. Nicht als ob sich Heinse einem faulen Schlaraffenleben ergeben hätte. Er hat sowohl hart für Brot und Lohn frohnden müssen, als auch hat er die mannigfachste geistige Arbeit gethan, das bezeugen seine Notizbücher. Aber keiner hat wohl gleich ihm mit einer gewissen Wollust und oft wie im Rausche die künstlerischen Genüsse, den Reiz des Volkslebens genossen. Der Genuss, der ästhetische, künstlerische, war ihm die Hauptsache. Der Ardinghello ist Zeugnis dafür. Wohl war aber auch selten einer so begnadet mit seinen Sinnen die Herrlichkeiten von Kunst und Natur dort aufzunehmen wie er. Wie viel reifer in künstlerischem Betracht war er als Winckelmann, wie viel befähigter die Renaissancekunst zu würdigen, als er seinen Fuss auf welschen Boden setzte. Man vergleiche nur Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ mit Heinses Gemäldebriefen. Die vorwiegend plastische Art seiner Kunstanschauung, seine fast gänzliche Ignorierung der Meisterwerke der Dresdener Galerie, seine Missachtung der Farbe und des Helldunkels hat Winckelmann nie überwunden. Gewiss Heinse hatte den Vorteil ein Menschenalter später geboren zu sein, er stand auf den Schultern des Altmärkers wie auf denen Lessings. Aber eine verschiedenartige Veranlagung ist auch sicher.

In entzückter Seligkeit und Freude spricht der Engländer Percy Bysshe Shelley in Italien einmal von dem Genuss den er empfinde ‘to diet on antiquity day after day’. Damit ist auch Heinses italienischer Aufenthalt vorwiegend angefüllt und bezeichnet, wenn man dem Altertum auch noch die Kunst- und Bauwerke der Renaissance hinzufügt.

c. Die Reise nach Rom.

Am 21. Juni 1780 brach Heinse von Düsseldorf auf.*) Bis Köln reiste er mit zwei katholischen Geistlichen, was ihm Gelegenheit giebt Bemerkungen über den dumpfen Aberglauben

*) Quelle für die Reise nach Italien sind die Briefe an Gleim, Fritz und Betty Jacobi, Aufzeichnungen über die Reise im Nachlass No. 60 und Einzelnes aus den Heften 32, 61, 62, 63b. Ich gebe

des Volkes zu machen. Von Köln geht es die Pfaffengasse hinauf über Bonn, Andernach, Neuwied nach Koblenz; er preist die Schönheit des Rheinstroms. Dann zieht er von Ehrenbreitstein die Lahn entlang bis Ems. Am 2. Juli langt er in Mainz an. Von dort geht's nach Frankfurt, wo er eine Woche verweilt und unter andern auch Goethes Mutter besucht. Am 9. und 10. Juli marschiert er an Darmstadt vorbei nach Mannheim und ist am 14. in Heidelberg. Am 15. Juli geht es zurück nach Mannheim und von hier mit der Post nach Strassburg.

Doch verweilen wir noch ein wenig bei dem was Heinse bis dahin sieht. Ein frisches Behagen strömt aus den Briefen an seine Freunde Fritz und Betty Jacobi in Düsseldorf. Der Landschaft weiss er Reize über Reize und Genüsse abzugewinnen. Er kann die nicht genug segnen, die ihm zu diesem Glück verhalfen. Natur und Kunst, wonach er sich gesehnt, schlürft er in vollen Zügen, mit dem Wohlbehagen eines Feinschmeckers. In Koblenz sieht er sich die Gemälde des Kurfürsten an. Dietrich ist ihm „ein grosser Künstler und schlechter Schöpfer; bis auf seine Berge sind Comödianten. Seine Landschaften sind doch noch das Beste, sie haben eine gute Haltung.“*) In Frankfurt besichtigt er die Privatsammlungen des Kaufmanns Ettling und des Fabrikanten Nothnagel. Es sind meist Niederländer, Genre und Land-

---

die Reiseroute jetzt ergänzt durch das Reisejournal (No. 60). Über die Bekanntschaften, die er macht, vgl. Rödel S. 96 ff. Schober S. 84 ff.

*) Über Dietrich vgl. Justi, Winckelmann I, 287. Justi nennt ihn charakterlos in seiner Nachahmung aller möglichen Stilarten. Heinse fährt über Dietrich fort (was in dem Briefe W. IX, 17 fehlt): „Noch ist eine eben so grosse Landschaft von ihm da, die ein schönes Ganzes ausmacht, worin ich aber seinen vertieften Pinselstrich und die Tiefe seines Helldunkels vermisse. Ein Portrait von einem jungen Menschen, der die linke in den Busen, und die rechte unter den linken Ellenbogen steckt, und versteckt, ist das schönste, was von ihm da ist; es kann aber auch neben dem Flinck ihrer (Jacobis) Gallerie stehen. Es ist bey seiner fürtreflichen Mahlerey ein gar geistvolles, vielgefühliges Gesicht.“

schaft, die er erwähnt. Bei Ettling fesselt ihn vor allen eine Mondscheinlandschaft von Aart van der Neer, der als Maler der Dämmerung und der nächtlichen, mondbeleuchteten Stille so berühmt ist. Einen „herrlichen Rembrandt, der liest“ hebt er hervor und erwähnt Landschaften von Everdingen und Breughel mit lobenden Bemerkungen, daneben auch Ellinger, Teniers, Snyers, Ostade, Seekatz und Mengs. Schöne Radierungen von Rembrandt findet und lobt er bei Nothnagel. In Mainz fand er durch La Roches Vermittelung Zugang zur grossen stadionschen Gemäldesammlung.*) Die Mannheimer Kunstsammlungen (jetzt auch meist in München befindlich, namentlich die Gemälde) erregen ihm ein grosses

*) Vgl. W. IX, 20. Er wird „mitten in die herrliche Gemäldesammlung, bestehend aus achthundert Stücken, worunter sehr grosse sich befinden,“ einquartiert. Im Nachlassheft 60 heisst es von der Sammlung: „Sehr ansehnlich, meist Cabinetsstücke, doch viel fürtrefliche und auch sehr grosse Stücke. Die grössten sind zwey gar fürtrefliche Honthorste, ... die wohl seine Meisterstücke können genannt werden.“ Es sind bezeichnenderweise zwei Bacchanten- und Faunstücke und er urteilt über sie im Vergleich zu den ähnlichen Stücken des Rubens in Düsseldorf (Münchener Pinakothek No. 754, Der trunkene Silen) folgendermassen: „Alles ist von der grössten Niederländischen Schönheit, das Fleisch schier so wahr wie die Natur. Und das Ganze hat einen Jubel in sich wie ein leibhaftes Bacchanal. Die Bacchantin hat einen ausserordentlich schönen Wurf von Kleidung in ihrem fliegenden Schritt, und mit den hervorschwellenden Brüsten. Honthorst hat einen mehr provenzalischen Rausch vorgestellt, und Rubens in seinen höchsten Meisterstücken von Pinsel auf der Düsseldorfer Gallerie mehr einen deutschen.“ Die Landschaften erregen aber immer wieder sein höchstes Entzücken. Unter den Honthorsts „liegen ganz ausserordentlich schöne Landschaften. Die eine hat einen sehr warmen Himmel, wovor linker Hand eine Felsenmasse, hinter welcher ein kühles Gewässer mit hohen Eichbäumen voll Schatten. Sie ist ohne Zweifel von Paul Potter, die andere ist, bis auf den Himmel, welcher ein wenig hart ist, nicht minder schön. Zur rechten vorn in die Höhe steigendes Gebürg mit Waldung, woheraus Felsenstücke ragen, unten ein Thal mit einem Wege, und neben an eine Anhöhe in der Mitte (die den Hang ein wenig bedeckt, und linker Hand Licht von untergehender Sonne) mit einem gar schönen Eichbaum.“ Auch etliche Gerhard Dows und Rembrandte erwähnt er, ohne sie sonderlich auszuzeichnen.

Interesse, auch an den Raritäten- und Naturalienkabinetten geht er nicht vorbei. Aber es fehlt ihm da „überall der Geist der Einheit, das Leben das schafft und bildet, und man sieht da nur die unwesentliche Geschäftigkeit, die blos zusammenträgt.“ Die dennerschen Köpfe findet er wunderbar fleissig, aber statt der Greisengesichter wünscht er jugendliche Schönheiten dargestellt zu sehen und protestiert gegen diese geistlose, übertriebene Nachahmung des Naturwirklichen. Hingerissen aber ist er von einem Seestück des Marinemalers Claude Joseph Vernet.*) Sein stürmisches Temperament fühlt sich in dieser Darstellung des Seesturms befriedigt, die seelische Spannung dadurch gewissermassen ausgelöst. „Im Antikensaal, schreibt er an Jacobi, habe ich noch zu guterletzt eine Stunde, wie in Elysium zugebracht; ob mir gleich das Beste schon alles bekannt war.“ In Heidelberg erschienen ihm die Trümmer des Schlosses als rührend, Kennzeichen der einstigen deutschen Grösse und Herrlichkeit. Er bewundert im Verfall noch die leichten und zierlichen Fassaden des „Adlernestes kluger Helden“ Den ersten mächtigen Eindruck architektonischer Schönheit aber hat er in Strassburg vom Münster. Da heisst es im Nachlassheft 60: „Oben vor Surburg erblickt man auf einmal noch zehn Stunden davon den Strassburger Thurm, der wie eine ungeheure Fichte, wunderbar noch von dem Riesengeschlecht der ersten Welt, in dem kleinen, neuern Wald, der davorliegt, entzückend frisch, und gesund und schlank zum Himmel emporsteigt. Das Herz angelt einem darnach, geschwind dahin zu kommen, um hinaufzuklettern wegen der unver-

---

*) Vgl. W. IX, 9 f. Hier zeigt sich zum ersten Male seine Liebe zum Meer, das er in stürmischer Bewegung am liebsten hat. Das Meer im Sturm hält er für schöner als in der Stille, Ardingh. I, 286, 287. Unermesslich und erhaben nennt er es in Holland. „Den 12. (Oktober 1784) das Meer gesehen. Wild und grösser als alles in der Welt für des Menschen Sinn rauschen die Wogen fern, liegen da die ungeheuren Wasser; und Luft und Himmel selbst gewinnt hier erst wieder seine Unermesslichkeit.“ (Nachlass No. 1, Bl. 24, Tagebuch der holländischen Reise.)

gleichlichen Aussicht, die man da haben muss. Der Münsterthurm hat die lebendigste Form, die ich noch irgend je an einem Gebäude gesehen. Ich sah ihn zuerst in der Nähe gerad wie die Sonne niedergegangen war. Das Durchbrochene gab ihm das natürlichst zackichte und luftige von einer Fichte. Und woher soll sonst ein Thurm seinen Ursprung in der Natur haben, als von einem hohen Baum? und von welchem besser, als von einer Fichte oder Zeder, die zu diesem Geschlecht gehört? Was sind Kuppeln hernach anders als Linden- oder Eichengewölbe? Oder glaubt ihr, dass Kunst für sich bestehen könne, ohne 'Abbildung, Nachahmung von Natur? Ein todtes Zahlenwesen, körperliche Abstractionen!" „Man tritt in das Münster gerad wie in einen heiligen Hayn, wie in einen erfrischenden dreyfachen Gang von äusserst hohen weitschattigen Bäumen, das Alter der Fensterscheiben trägt zur Dämmerung bey; doch nicht, als ob der Tempel etwa zu wenig Licht hätte! Die Frauen und Jungfrauen können zu ihrem zarten Rosenteint kein schöneres haben. Sie bauen der Proportion und nicht des Zweckes wegen; und würden gerad so die Natur verachten müssen, dass sie den Menschen nicht zirkelrunde Gesichter aufsetzte, wenn sie ihren Grundsätzen folgen wollten. Und dann was ist Proportion? besteht sie etwa bloss in Zahlen? Es giebt Proportionen in der Natur, die ihr damit nie werdet ausbuchstabiren können: und jede Art von Wesen hat in seiner lebendigen Vollkommenheit seine eigene Proportion. Woher holt ihr eure Verhältnisse anders her, als von den Sinnen, vom Aug und vom Gefühl? Und diese, woher wieder anders, als von der Natur? so unendlich mannigfaltig also die Natur ist, so unendlich verschiedene Arten auch gibt es von Proportion. Eure dorische, jonische und korinthische Verhältnisse sind noch lange nicht alles das herb, und rein, und süss, was es in der Natur gibt, es gibt noch unzählig andere Arten gesunden und erfreulichen und labenden und erquickenden Geschmackes."

Auch Heinse also, wie es einst der junge Goethe*) that,

*) Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach." 1773. Auch Goethe spricht da von einer lebendigen

nimmt das Gothische in seinen Schutz zu einer Zeit wo der „gothische“ Geschmack gleichbedeutend war mit Ungeschmack oder barbarischem Geschmack schlechthin, und wo man gothischen und romanischen Stil nicht zu unterscheiden wusste. Mit einer fast batteuxschen Konsequenz der Naturnachahmung in den Künsten, sucht Heinse auch für die Baukunst dies Prinzip plausibel zu machen. Sein Vergleich des Münsterturms mit einer Fichte u. s. w. geht darin aber über die aristotelische μίμησις hinaus und ebenfalls über Batteux, der sich an ihn anlehnt, denn beide stellten die Baukunst, eben weil sie nichts aus der Natur nachahme, ausserhalb der eigentlichen Kunst.*) Wie der junge Goethe überlässt er sich dem Gefühl und findet in dem schlanken Bau des Münsters eine eigene aber eine schöne Proportion, und verteidigt seine Ansicht sachlicher, nicht so draufgängerisch wie der junge Strassburger Student vor zehn Jahren, als er schrieb: „Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstossen. Hier steht sein Werk: tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten,

---

Schönheit wie oben Heinse von lebendiger Form. Auch polemisiert Goethe gegen Batteux' ästhetische Auffassung, dass die Baukunst dem Bedürfnis und dem Zweck diene, und gegen die daraus abgeleiteten Schlüsse namentlich betreffs der Säule. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1823 „Von deutscher Baukunst“ kommt Goethe mit diesen Worten wieder auf jenen schwärmerischen Lobpreis des Münsters zurück: „Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Strassburger Münster so grosse Wirkung auf uns ausübte, dass wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewusst begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, dass er von Eindrücken die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.“ François Blondel hatte nämlich an gothischen Gebäuden dieselben Proportionen gefunden wie an Gebäuden der „guten Baukunst“.

*) Vgl. Schasler S. 191 ff., 316 ff.

düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi!"*) Von Strassburg geht es durch den Elsass nach Basel. In Basel wird er einige Tage verweilt haben, da sich über die Bewohner der Stadt und über die Kunstschätze Aufzeichnungen im Nachlass befinden.**) In dem „Gemäldekabinette von Heuslern" bewundert er eine himmlische nackende Magdalena mit dem Todtenkopfe von Annibale Carracci und andere Italiener. Am meisten Eindruck aber haben doch, so scheint es, die herrlichen Gemälde Hans Holbeins, die Basel beherbergt, auf ihn gemacht. Als besonders trefflich erwähnt er das Bildnis des Thomas Morus, „ein kräftiger, kühner, sinnreicher Kopf," und einen gelehrten, verständigen, überlegsamen Erasmus. Von Basel geht dann die Reise zum Rheinfall bei Schaffhausen, wo er am 14. August ankommt. Drei Tage lang hält ihn dies Naturschauspiel fest. An Jacobi schreibt er von den überwältigenden Eindrücken, die er von dem tosenden Wasserfall erhielt. Es haben sich noch mehr Aufzeichnungen darüber erhalten.***) Alle sind fast verzückt, ein religiöses

*) Vgl. die vorvorige Anmerkung über Goethe. Ferner beschreibt Heinse das Denkmal des Marschalls von Sachsen von Pigalle in der Thomaskirche und sagt zum Schluss davon: „Pigalle hat sich so ziemlich glücklich zwischen dem Antiken und Modernen hindurchgeschlichen; den Genius des Krieges ausgenommen, welches ein Fratzenbildchen bleibt. Was hat das kleine Rotzlöffelchen, das da weint, mit dem Krieg gemein und wie passen dazu die grossen siegreichen Fahnen Frankreichs daneben? Sonst ist die Idee schön."

**) Heft 60. Von den Baslern bemerkt er: „Der gemeine Mann ist überhaupt sehr unwissend und die Reichen nicht minder. Sie schwelgen gern, und sind sehr gastfrey. Es giebt viele brave Leute unter ihnen, die sehr fest anhalten, wenn sie einmal einem zugethan sind. Sie sind vor Langeweile sehr zum Pietismus geneigt, und ihre Geistlichen haben über sie viele Gewalt."

***) W. IX, 43. Im Nachlass Heft 60 heisst es noch vom Rheinfall: „Auch das bestgemahlte Bild von ihm wird immer todt bleiben. Die Heftigkeit der Bewegung gibt ihm das Leben, welches warm und kalt ans Herz greift, dass einem vor Entzücken und Furcht der Odem aussenbleibt. Man müsste ihn denn von oben herabmahlen, dass man sähe, was er wolle. Er will in die Tiefen der Mutter Erde,

Gefühl ergreift ihn mit Allgewalt, dass „alle Tiziane, Rubense und Vernets vor der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden.“ An einfühlender, beseelender Kraft suchen diese Naturschilderungen ihres Gleichen. Welch ein Abstand, wenn Klopstock den Rheinfall vernünftelnd einen grossen Gedanken heisst. Nicht minder mächtig wirken auf ihn die Kolosse der Alpenwelt. Auch darin ist er der Jünger Rousseaus. Die ersten Schneegebirge, die er sieht, wirken auf ihn wie „die ersten Riesenkinder der Erde, die der Natur und unserm Gott dem Vater über den Kopf gewachsen zu seyn scheinen.“ An Jacobi schreibt er: „ich bin erst in die wahre grosse lebendige Natur hinein gekommen, und das meiste, was ich vorher gesehen habe war klein, verfälscht und verzerrt.“*) Auch der demokratische Charakter der Schweiz gefällt ihm, dem England als der ideale Aufenthalt für einen freien Menschen galt.**) Aber auch die stillere Poesie der Schweizerseen, wie des Zuger und des Vierwaldstädter Sees vermag er nachzuempfinden. Seine Briefe an Jacobi und der eine vom St. Gotthard an Vater Gleim, in der Schweiz geschrieben oder doch schweizerische Verhältnisse, Natur und Menschen besprechend

---

um sich mit ihr im Innern zu vereinigen. Ihr Fleisch und Gebein von aussen hemmt ihn. Nun trifft er Grund an und will hinein; Felsen halten ihn auf; er stürmt, und führt mit Allgewalt seine Wogen an; schiesst hernieder, und schäumt und sprudelt, und löst sich auf im Feuer der Liebe, dass sein Geist in den Lüften herumdampft. Auch will er nicht fort unten, und wirbelt noch lange heiss herum im Becken, als ob ihm die Zeit stille stünde.“ Die Auffassung des Phänomens als eines Liebeswerbens, ja Begattungsakts ist recht heinsisch, aber unvergleichlich in der Macht der Beseelung.

*) W. IX, 26.

**) Das bezeugen viele Notizen im Nachlass (so in Heft 25 und 61). Überhaupt war Heinse ein echter und rechter „klassenbewusster“ Mensch, ein Mann des tiers état. An politischem Verständnis (z. B. auch der französischen Revolution) überragt er die meisten seiner Zeitgenossen; nur Wieland, den Treitschke als den politisch einsichtigsten Kopf der Männer des 18. Jahrhunderts und der Klassiker bezeichnet, und Immanuel Kant lassen sich darin mit ihm vergleichen.

und beschreibend*), gehören zum Anschaulichsten und Lebendigsten der deutschen Brieflitteratur. Man liest sie heute noch mit Genuss, so klar, so anschaulich und so voller Esprit klingt alles.

Von Schaffhausen fuhr er rheinabwärts nach Eglisau, von dort nach Zürich. Hier macht er interessante Bekanntschaften über die er von Venedig aus an Jacobi berichtet. Seine Charakteristiken Lavaters, Gessners, Bodmers, Pfeffels sind scharfumrissene Skizzen, die seiner Beobachtungsgabe alle Ehre machen.*) Übrigens wurde er überall recht herzlich aufgenommen, sein gewinnendes Wesen machte ihn überall gern gelitten.**) Von Baden bei Zürich wandert er über

---

*) Der Brief vom St. Gotthard an Vater Gleim bei Sch. II, 120 ff. Ein Brief aus Venedig vom 8. Dezember 1780 (W. IX, 77 ff.) an Jacobi bespricht den Züricher Aufenthalt.

**) Die Neuherausgabe auch des jetzt lückenhaften, verstümmelten Briefwechsels zwischen Gleim und Jacobi ist wirklich zu wünschen. Schüddekopf bereitet sie vor. Aus dem Nachlassheft No. 60 ergänze ich noch Folgendes über die Züricher. Aus einer Unterredung mit Lavater teilt Heinse von diesem mit: „Holbein, wenn ich ein König wäre, so wollt' ich ein ganzes Jahr allen Bequemlichkeiten entsagen und mir die Holbeine zu Basel erkaufen .... Es ist kein grösserer und kein schlechterer Poet als Klopstock, Blitze und wieder davon weg. Lessing hat einen unendlichen Verstand; aber nichts, das das Herz ergreift..... Nichts von Wieland ergreift, man kann ohngefehr sehen, dass man so etwas auch machen könnte. Aber so ist's nicht bei Göthen und andern grossen Geistern." Nicht besonders viel hält Heinse von dem ländlichen Pietisten, Rationalisten, Rousseauisten Kleinjogg (vgl. W. IX, 84). Er habe keine tiefen Gefühle, sondern glaube nur an sein Evangelium der Landarbeit, des Essens, Trinkens und Kinderzeugens, verachte dagegen die Bücherweisheit, ackere und pflüge und säe und erziehe seine Kinder dazu. Salomon Gessner beschreibt er: „Scharfe Züge die Stirn herab nach der Nase; starke Falten um den Mund; scharf hervorblickendes Auge; hervortretende Nase aus der ein wenig darübergehenden Stirn; fettliches Kinn. Viel Klugheit und Freyheit in seinen Reden, wenn man gegen ihn frey ist.... Gessner ist gewiss ein klassischer Kopf; und eben das macht ihn oft in Gesellschaften verlegen, weil er nichts sagen will, was er noch nicht recht gefasst hat. Stärke und weitumfassendes Genie fehlt ihm" (vgl. W. IX, 78, 80). „Professor Füssli; (wohl der Vater des Malers Heinrich Füssli und Herausgeber von Winckelmanns

[illegible] Bremgarten, Otterbach nach Zug, wo er am 24. August [illegible]. Am 25. August fährt er auf dem Zuger See nach Art und besteigt unter Fährlichkeiten den Rigi. „Morgens 5 Uhr den 26. August auf dem höchsten Gipfel des Riegenberges," schreibt er in sein Tagebuch. Am 26. Mittags steigt er hinab und begiebt sich über Goldau nach Schwyz. Die Urkantone durchzieht er die Kreuz und die Quer. Am 29. August ist er in Luzern und am 1. September wieder südwärts auf dem St. Gotthard. Dann wendet er sich westlich über die Furca und den Grimselpass nach Bern zu.*) Von den Berner Alpen sagt er: „Hier kommt man recht hinein in das graue Alterthum der Welt. . . . . Grässlicher Anblick von Tod und Verwüstung, wenn man den Grimselberg auf Spitel hereinkömmt. Kein Gräschen ist zu sehn, lauter ungeheure Gebürge von vermoderten und verfallenen Felsen, die oben aussehen weiss, aschicht, als ob sie verbrannt wären und auch so zackicht." In Bern fällt ihm das spätgothische Münster auf.**) Er berührt Murten, Avanche, Freiburg, Vevey, Lausanne, Morges auf seiner Wanderung nach Genf. Am 17. oder 18. September trifft er dort ein und wird dort, weil sein Wechsel ausbleibt, bis weit in den Oktober hinein festgehalten. Am 26. Oktober

---

Briefen an seine Schweizer Freunde, Johann Caspar Füssli) ein guter Kopf mit viel Gelehrsamkeit, ohne Genie, in seinem Wesen schwach und bänglich. — Anekdoten von Winckelmann, dass er gern getrunken, besonders in Gesellschaft und sich dann ganz der Freude und seinem gesprächigen Wesen überlassen. Zb. Wie Hamilton ihnen einige Flaschen lacrymae Chr. schenkte, und sie bei Tag zu Neapel die Fensterladen zumachten, um Nacht zu haben und sich dann alle berauschten, dass keiner mehr von dem andern etwas wusste. Woher sein Tod [illegible] worüber Füssli einen ganzen Tag auf der Treppe gesessen und entschlafen."

*) Der Weg ging aus dem Wallis über Scheidegg, Grindelwald, Lauterbrunn und den Thuner See. Vgl. W. IX. 4[illegible].

**) „Der Dom ist ganz gothisch. Der mittlere Eingang zur linken ist mit Fratzenbildern [illegible] unserm Hl. Gott und seinem Sohn innen mit Moses und den Propheten, Evangelisten und Aposteln gezieret," heisst es im Nachlassheft [illegible]

schreibt er aus Marseille*), von wo aus die Reise zu Schiff über Nizza und Savona weiter geht bis nach Genua. Von Genua bis nach Venedig**) benutzt er Fahrgelegenheit. Vom 22. November datiert der erste Brief aus Venedig. Am 21. war er dort eingetroffen.***) Über sechs Monate bringt er in der Lagunenstadt zu, oft mit der Not kämpfend, zumeist aber mit der Übersetzung von Tassos befreitem Jerusalem.†) Im April 1781 weilt er eine Zeitlang in Padua und Umgegend.††)

Merkwürdig ist die Kargheit der Mitteilungen über bildende Kunst und ihre Werke in den nun folgenden Briefen. Das hat seinen Grund zunächst wohl in dem relativ geringen Verständnis, das Fritz Jacobi dafür besass. Dann aber wendet sich sein Interesse jetzt vorwiegend der von ihm leidenschaftlich geliebten Musik zu, die ihm jetzt in seinen Nöten als Übersetzer und in seiner immerwährenden Geldverlegenheit wohl eine bessere Trösterin sein mochte. „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele, wie die Musik, schreibt er, Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst sind todt gegen eine süsse Stimme, oder überhaupt schon gegen reinen Klang. Dieser ist das Sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann.“†††) Über italienische Opern und Gesangskunst berichtet er an Jacobi von Venedig aus in eingehender Weise. Aber diese Zurückhaltung in Sachen des Urteils über die Schätze bildender Kunst, die sich seinen Blicken jetzt aufthaten, erklärt sich aus einer beginnenden Revision seines

---

*) Die Reise ging von Genf über Lyon, Valence, Avignon, Vaucluse. Vgl. W. IX, 69.

**) W. IX, 74. „Von Genua bis nach Venedig ist es ... in einem Fluge fortgegangen, und nur die Schönheiten der Kunst haben mich an den Hauptorten auf einige Stunden an sich gefesselt.“

***) W. IX, 72 ff. 75.

†) „O Tasso, o Tasso, dein befreites Jerusalem hat mir viel zu schaffen gemacht! Beinahe wäre ich wie du, darüber zum Narren geworden,“ schreibt er am 18. Mai 1781 aus Venedig an Jacobi. W. IX, 121.

††) W. IX, 122.

†††) W. IX, 76.

Bestandes an kunstgeschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Anschauungen. Eine Umwertung seiner Anschauungen findet nach dieser Richtung hin statt. Auch ohne sein eignes Zeugnis würde das klar. Aber er sagt selber: „Ich bin so überzeugt, als von meiner Existenz, dass man weder italienische Musik, noch Poesie, noch Malerei (wie ich anderwärts darthun werde) vollkommen oder richtig verstehen und geniessen kann, ohne in Italien gelebt zu haben, und eben so ist es mit griechischer Kunst. Ich finde dies, was mich immer auf und davon getrieben hat, jetzt alle Tage in der Anschauung und Wirklichkeit mehr.“*) Und in demselben Schreiben noch heisst es: „Italien habe ich bis jetzt noch ganz anders gefunden, als man mir hat weismachen wollen; aber ich will nicht eher von ganz Italien reden, als bis ich das Recht dazu habe.“**) So geniesst und studiert er denn schauend und vertröstet Jacobi auf später zu machende Berichte über seine Beobachtungen. Die ersten Aufzeichnungen***) in seinem Nachlass, die er über Kunstwerke in Italien gemacht hat, betreffen die berühmte und reichhaltige Sammlung antiker plastischer Werke zu Venedig (im Museo archeologico). Zwanzig oder mehr Werke beschreibt er. Die Auswahl bekundet ein starkes stoffliches Interesse nach der Richtung des Bacchantischen und Sexuellen (Bacchanal von Centauren, Bacchanal, Leda mit dem Schwan, Bacchus mit dem Faun, Silen, Bacchanalische Weinkelter von Satyren). Die griechische Plastik wirkt zum ersten Mal in einer her-

*) Venedig 2[illegible] Januar 178[illegible]. W. IX. [illegible]

**) Ebendaselbst. W. IX. [illegible]

***) [illegible] aber es ist nach der [illegible] kann es jedenfalls nicht sein. [illegible] Antiken zu Venedig im [illegible] Beschreibungen von [illegible] vor einem Besuch in Bologna [illegible] haben müsste. [illegible] W. [illegible] positiv wohl nicht.

vorragenden Sammlung von Originalen auf ihn ein.*) Die Mosaiken der Markuskirche beschreibt er und notiert sich allerhand über die musivische Technik und bekannte Mosaikenleger.**) Im Mai oder Juni begiebt er sich auf die Reise nach Florenz. In Bologna wird er etliche Tage verweilt haben. Raphael, Guido Reni und die Carracci ziehen seine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Er folgt darin noch etwas dem Zeitgeschmack, wie er sich auch in Volkmanns Reisehandbuche ausdrückt. Raphaels Cäcilia erregt seine Bewunderung wie fünf Jahre später die Goethes.***) Von dem bethlehemitischen Kindermord Guido Renis in San Domenico (jetzt in der Pinakothek) kann er nicht loskommen, doch drückt er auch einen sehr berechtigen Tadel aus, er findet die „Stellung der zwey Umbringer oben zu Mahlerexercirmeistermässig; sonst ist der Moment schön gefasst.“†) Als bestes Gemälde Ludwig Carraccis nennt er die Geburt Johannes', mit „viel conventioneller Natur in der alten Elisabeth, die von dem Kinde zärtlich wegblickt und ihr Glück mit Mienen zeigt. . . . . Das junge Weib, das davor knieet, macht mit ihrer prächtigen Mahlerstellung die Composizion vollkommen. Kunst. Ist wirklich ausserordentlich. Schöne Composizion, schöne Beleuchtung, schöne Zeichnung, Mannigfaltigkeit in Gestalten, schönes Colorit. Und der Jubel der Engel vom Himmel macht ein herrliches Ganzes.“††) Doch

*) Beschreibungen zweier Büsten in der Bibliothek zu Venedig stammen höchst wahrscheinlich aus dieser Zeit. Stilistisch schliessen sie sich eng an die Düsseldorfer Periode an. Es fehlt auch jede Hervorhebung des Technischen dabei, ohne die es späterhin nicht mehr abgeht. Heft 63b. Vgl. Anhang II.

**) Nachlass Heft 32, Bl. 39 ff.

***) Vgl. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Schriften der Goethe-Gesellschaft ed. E. Schmidt 2. Band. Weimar 1886. S. 187.

†) Heft 32, Bl. 20 ff.

††) Heft 32, Bl. 23. Hier übt Heinse in praxi das Verfahren, welches er (Heft 32, Bl. 67) fixiert: „Such in jedem Kunstwerk zuerst die Natur, und hernach die Kunst; wenn du davon richtig urtheilen willst. Wer anders thut, sucht die Quellen vom Strom bergab; und schwatzt davon wie ein Narr.“

[illegible] Geist aus [illegible] verwilt. und [illegible] eine überlästige [illegible] Dabei möchte [illegible] denken. Gleich [illegible] den Statuen [illegible] der Niobe be- [illegible] Königin der [illegible] unter seinen Töchtern [illegible] glaubt er, dass [illegible] fast bey allen [illegible] Zug der Natur, [illegible] aus allen [illegible] für die einzig- artige [illegible] in den Uffizien.†)

[illegible]

[illegible] Die Kunst ist ein Kind der höchsten Freude [illegible] weder Geld noch Gut: sondern eine höchst lebendige [illegible] und Adler geht, und reine, oder schöne Natur, [illegible] bezeichnend Heft 32, Bl. 118.

***) Heft 62, die Niobidengruppe ist in der That eine Nachbildung.

†) Heft 62 enthält die kurzen und treffenden Beschreibungen einiger dieser Bildnisse:

„Reynolds hat in der Hand desegni del divino M. Angelo, Kopf voll Melancholie und Empfindung.

Mengs. Seine Feinde mögen sagen was sie wollen, bleibt eins der besten Portraite der ganzen Sammlung. Kopf wie ein Aristoteles der Mahlerey, voll Geist und Verstand; und unübertreflich gezeichnet und gemahlt.

Raphael. Obgleich noch fast kindlich sieht aus und herein wie ein Genius über alle erhaben voll Geist und tiefer Empfindung und erhebt in Natur das Haupt.

Julio Romano. Ein wackrer braver Kerl, der seine Kunst versteht.

Bernini hat einen Voltairschen Zug.

Denner. Ein ernsthafter, sanfter fleissiger guter Mann.

[illegible] Kopf, der sein Werk versteht.

Van der [illegible] entsetzlichen Allonge- perücke, [illegible] Man sieht aber doch viel Feinheit und [illegible]

In Florenz und im Toskanischen hielt sich Heinse etwa zwei Monate auf. In Pisa und Livorno war er und hier macht wiederum das Meer auf ihn einen mächtigen Stimmungseindruck.*) In Toskana zog er die Kreuz und die Quer herum**) und verweilte vierzehn Tage lang in Siena.***) Von dort aus wird er nach Rom gegangen sein.

II. Heinse in Rom.

a) Äussere Ereignisse und erste Einflüsse.

Gegen Ende August 1781 (oder Anfang September) trifft Heinse in Rom ein.†) Geradezu überwältigend wirkt die ewige Stadt auf ihn ein. Er sucht sich des Gesamteindrucks zu bemächtigen. Dithyrambisch klingt sein erster Brief aus Rom an Jacobi (den 15. September 1781). Er beschreibt wie er spät Abends in Rom einzieht, sich nach einem sofort erstandenen Stadtplan orientierend die Stadt durchwandert und am Ende bei Sonnenuntergang die Rotunda betritt. Es überkommt ihn eine feierliche Stimmung in „diesem vatikanischen Apollo unter den Tempeln". Dann zieht er weiter und bewundert die Ruinen des Kapitols und die ungeheuren Massen des Colosseums.††)

In Rom verlebt Heinse die glücklichste Zeit seines Lebens. Fast zwei Jahre bringt er hier in verhältnismässig

---

Rubens still, gross, und mitten in der Fülle seiner Mahlwerke . . .

Franz Mieris, ein fast pedantisch ernsthaftes Gesicht, passt auf die Sache recht zu machen.

Alberto Duro. Ein Kopf voll englischer Heiterkeit und Verstand und Schönheit. Hat Ähnliches im Blick und Ausdruck mit Raphael, Still' und Hoheit, aber nicht so viel Empfindung.

Rembrandt sieht aus, wie einer, der sich voll gegessen hat, und nun noch in vornehmer Gesellschaft erscheinen muss. Doch schaut der Kernmensch heraus."

*) Vgl. Heft 14 des Nachlasses.

**) W. IX, 137.

***) W. IX, 145.

†) Vgl. Sch. II, 228.

††) W. IX, 137 ff.

behaglichen Umständen zu. Nur einige Male setzt sich bei ihm die Not zu Gaste, im Ganzen scheint es ihm bei seinen geringen Bedürfnissen gut gegangen zu sein.*) Mit dem seit 1778 in Rom lebenden Maler Müller verband ihn bald die engste Freundschaft, die sich auch nach Heinses Rückkehr in einem Briefwechsel fortsetzte.**) Schon in Deutschland war das Interesse Heinses für den exzentrischen, urwüchsigen Pfälzer durch Jacobi vermittelt worden.***) Damals war Müller noch künstlerisch thätig. Goethes absprechende Kritik seines Schaffens aber, die Unpopularität seines Stils und nicht zum mindesten auch wohl Mangel an wirklich bedeutendem Talent veranlassten den Teufelsmüller, wie er wegen seiner Vorliebe für satanische Darstellungen genannt wurde, sich bald ganz von der Produktion als Maler zurückzuziehen.†) Er warf sich in der Folge mehr auf die Dichtkunst und entwickelte sich zu einem kundigen Cicerone und Berater für kunstliebende Reisende. Seit Mengs' Tode (1779) war Maler Müller jedenfalls der geistvollste, gewiss der originellste in Rom lebende Deutsche. Von den übrigen damals in Rom lebenden Künstlern war geistig gewiss nichts zu profitieren. Müller und auch Heinse hielten sich von der deutschen Künstlerkolonie ziemlich fern. Sie haben meist nur Ausdrücke der Verachtung für sie.††) Dass es Gründe

*) Vgl. seinen Brief vom 16. 3. 1782. In der Gesellschaft des in russischen Diensten aufsteigenden Klinger, der damals in Rom war, kommt er sich in seinem abgeschabten Reiserock etwas unzeitgemäss vor. Es wird ihm ungemütlich.

**) Die Briefe Heinses an Müller sind leider verloren gegangen. Vgl. Bernhard Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877. S. 49. Etliche Briefe Müllers an Heinse hat Hettner mitgeteilt im Archiv f. Litgesch. X, 49 ff.

***) Vgl. Sch. II, 26, 36, 97.

†) Vgl. Seuffert, Müller S. 40 f. 280 ff.

††) Vgl. Seuffert, Maler Müller S. 35. Heinse W. IX, 149, 150. Nachlass Heft 10 Bl. 42 heisst es: „Die Buben glauben, es könne kein andrer Mensch über Kunst urtheilen, als der gerad ein Schmierer wie sie wäre, oder man müsste ein Schmierer sein wie sie, um über Kunst zu urtheilen."

gesellschaftlicher Moral gewesen sein können, welche die deutschen Künstler veranlasst hätten sich ihrerseits exklusiv zu verhalten, ist nicht anzunehmen, denn in Leichtlebigkeit und Skrupellosigkeit werden sie den Heinse und Müller nichts nachgegeben haben. Aber auch der Schleswiger Asmus Carstens blieb später von seinen Kollegen fern und hielt sie für nichts als geistige und künstlerische Handwerksburschen.*) Anregend wenn auch häufig sehr erregt waren die Debatten, die die beiden Freunde, Müller und Heinse, mit einander pflagen. Die Gespräche im Ardinghello mögen wohl diese Diskussionen zwischen den beiden in etwas wiederspiegeln.**) Durch Temperament und starke Sinnlichkeit schienen auch beide wie für einander geschaffen. Losere Bekanntschaft verknüpfte Heinse mit dem Maler Kobell, der Heinsen durch seine originellen Einfälle anzog.***) Auch mit Angelica Kaufmann scheint er gesellschaftlich verkehrt zu haben.†) Den von Goethe geschätzten oder überschätzten Landschafter Hackert besucht er einmal in Albano und scheint in Neapel mit ihm umgegangen zu sein. Gleim bestellt durch Heinse Grüsse an seinen teuren lieben Herrn Hackert, dem er einst eine grosse Zukunft als Landschaftmaler geweissagt habe.††) Zeitweise verkehrt er mit Klinger, einem Herrn von Flachs-

---

*) Vgl. Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens ed. H. Riegel 1867; und Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896 S. 119 ff.

**) Vgl. über das Verhältnis Heinses zu Maler Müller Seufferts Buch S. 42 ff. Ferner W. IX, 144, 149/150, und Archiv f. Litgesch. X, 62. Müller schreibt an Heinse aus Rom: „Freylich lieber Heinse thuts weh dass wir so von einander getrennt sind, wie oft hab auch ich mich gesehnt wieder einmal bey Nicolo zu sitzen und meinem Herzen an Deiner Seite freyen Fluz zu lassen; unsre Gefühle sind so ausserordentlich gleich gestimmt, und wie oft hatten wir Zwist vor derentwegen weil Du mir oder ich Dir den Ausdruck von der Zunge weggestohlen und in der Aussprache den andern übereilt.“

***) Vgl. Sch. II, 97 (Heinse kannte ihn also bereits von Düsseldorf her) und W. IX, 143.

†) W. IX, 202, 151, 222.

††) W. IX, 202, Sch. II, 128; im Nachlassheft 21 findet sich eine Notiz von einem Besuche bei Hackert in Albano.

landen, dem Geheimrat Häffelin und mit dem „ehern-trocknen“ Historiker Schlözer und dessen frühreifer begabter Tochter Dorothea.*) Sein Verkehr wird natürlich noch ausgedehnter gewesen sein, aber gewiss belanglos für seine Person und seine Entwicklung. Merkwürdig ist es jedoch, dass er mit keinem Italiener**) intim geworden zu sein scheint, die Franzosen konnte er nicht leiden.

Im Juli und August machte Heinse eine Reise nach Neapel, wo er Hackert und Angelica Kaufmann treffen wollte. Sein Herzenswunsch, Sizilien zu besuchen und den Ätna zu besteigen, blieb ihm des leidigen Geldes wegen versagt. Er machte aber einen Abstecher nach dem ausgegrabenen Pompeji und Herculanum.***)

Nach aussen hin war also der römische Aufenthalt Heinses nicht besonders ereignisreich. Darum bedeutet er für Heinse aber nicht weniger. Seine Nachlasshefte aus Rom, sowie die künstlerische Frucht seines italienischen Aufenthalts, der Ardinghello, bezeugen, wie vielseitig und gründlich Heinse sich mit Litteratur und Kunst beschäftigte. Mit Ariost und Tasso hatte er als Übersetzer mehr als ihm lieb war sich vertraut machen müssen.†) Aber Dante, Petrarca, Boccaccio††),

---

*) W. IX, 154 ff.

**) Er erwähnt einmal (Nachlass Heft 10 Bl. 34) den Archäologen und Präfekten der Altertümer in Rom Ennio Quirino Visconti (1751 bis 1818 vgl. Biographie universelle vol. 43 S. 626 ff.) als „ein Männchen, das schilt und witzelt und weder Fülle noch Kraft“ habe. „Es fehlt ihm total der starke Naturnerv, der immer scharf fühlt, von seiner innern Fülle geschwängert.“

***) Vgl. Sch. II, 159 ff. und W. IX, 211 ff.

†) Es ist wahrscheinlich, dass Heinse auch von J. G. Jacobi Anregungen erhielt, sich mit italienischer Litteratur zu befassen. Dieser hatte bereits im Jahre 1763 eine von Klotz inspirierte lateinische Dissertation über Tasso verfasst und Stücke aus Dante, Gongora u. a. übersetzt.

††) Über Dante, Petrarca, Boccaccio vgl. Ardingh. II, 44—46. Er spricht von dem „gothischen Gewirr“ der göttlichen Komödie. Der Verfasser des Decamerone ist ihm am liebsten. Im Heft 21 des Nachlasses Bl. 24 ff. hat er sich Notizen gemacht über das Leben der drei Dichter. „Alle drey sind wilde Stämme ihres Zeitalters für

vor allen aber Homer, Euripides und Virgil*), dann überhaupt italienische und antike Litteratur und Geschichte studiert und geniesst er in Rom eingehend. Unter den Geschichtschreibern bevorzugt er Sallust und Macchiavelli, dessen Discorsi und Principe er bereits 1772 zu übersetzen plante**). Auch die neuere italienische Litteratur vernachlässigte er nicht. Als Führer dienten ihm da die Litteraturgeschichten von Tiraboschi und von Foscarini***). Sein bevorzugtes Studium, das der Philosophie, setzt er auch in Italien fort. Neben die Alten tritt der Nolaner Giordano Bruno†) und, als Vorläufer der exakten naturwissenschaftlichen Studien unter dem Einfluss Sömmerings, die Beschäftigung mit Kepler, Galilei, Leibniz, Bayle, Hobbes††) u. a. m. Dagegen kommt die zeitgenössische deutsche Litteratur auffallend wenig in seinen Gesichtskreis†††). Alles überragend jedoch an Umfang und an Ernst sind seine Studien in Kunst und Ästhetik.

Am 9. Januar 1782 schreibt er aus Rom an Fritz Jacobi: „Ich habe mich seither in das Studium der Kunst so vertieft, dass ich gar nicht heraus kann; doch werden die Künstler am Ende wenig mit mir zufrieden sein. Gewiss ist es, dass Rom der Hauptort der Welt ist, wo man die Wahrheit am klarsten vorfindet. Was gäbe ich nicht darum,

---

sich selbst hervorgeschossen und nicht gesäet und gepflanzt. Sie haben Nahrung gesucht wie sie sie und sich herfanden aus Trieb ihrer Natur. Sie sind gross geworden und hernach hat sich alles unter ihren Schatten gesetzt. Dante und Boccatz sitzen eigentlich recht fest unter ihren Menschen und leben und weben mit ihnen, und sind nothwendig da und das was sie sind. Petrarca ist ein luftig Phantasiewesen, was zu jeder andern Zeit seyn konnte, wo gerad auch ein schönes reizendes Weib war, das sich nach Schicksal ihm nicht preisgeben durfte; aber doch ist auch er bey seiner Laura aufgewachsen und kein Mäcen hat ihn gemacht."

*) Nachlass Heft 12.

**) Vgl. Sch. I, 45.

***) Nachlass Heft 14. Vgl. W. IX, 223.

†) Nachlass Heft 21, Bl. 43 ff.

††) Nachlass Heft 10, Bl. 40/41.

†††) Vgl. W. IX, 135 und 226 ff., wo er sich ausführlich über Vossens Odysseeübersetzung ausspricht.

es keine grosse Kunst sei, so eine Reisebeschreibung zu machen: „Man nimmt den ersten besten Antiquar und schreibt alles auf was er sagt und flickt hernach zu Hause in einer zahlreichen Bibliothek Anmerkungen hinein.“ Dann wittert er auch bald den prüden Engländer heraus mit seinem „moralischen Geschwätz“. Geradezu Ekel erregt es ihm aber, dass Richardson die Statue einer Vestalin der mediceischen Venus weit voranstellt. „Er kann ein ganz braver Bürger seyn, aber über die Werke der Kunst schreiben soll er nicht. Alles was er bey dieser Gelegenheit über die Venus und den schönen Hintern sagt und den Hermaphroditen ist erbärmlich seichtes Geschwätz, was platterdings nicht verdient untersucht zu werden“, lautet sein Schlussurteil.

Eingehend durchstudiert hat Heinse die Künstlerbiographien des Giorgio Vasari, „der zuweilen so golden beschreibt“*). Doch findet er bei ihm viele Fehler bei den ältern Malern und Auswärtigen und übertriebenes Lob der Florentiner; daher das Prädikat „der elende Florentinerschmeichler“, das er ihm im Ardinghello giebt**). Auch des Antonio Condivi Leben Michelangelos kennt er**). Zwar erwähnt er auch einmal unter einer Anzahl berühmter italienischer Gelehrten des 18. Jahrhunderts die Ästhetiker Muratori und Fontanini***). Aber es ist kaum anzunehmen, dass er sich mit ihnen ernsthaft beschäftigt hat. Dagegen wird er sich wohl in Dolces Dialog über die Malerei†) und Lomazzos umfangreichem Traktat über die Malerei††) umgesehen haben. Wichtiger ist seine Bekanntschaft mit den

*) Ardingh. I, 271.

**) Nachlass Heft 21 Bl. 50; Ardingh. I, 267. Manches Anekdotische über Raphael und andere im Ardinghello stammt aus Vasari.

***) Vgl. über sie v. Stein, S. 314—317 und passim.

†) Lodovico Dolce, Dialogo della pittura. Venedig 1557. Darin wird M. Angelo gegenüber Raphael und Tizian verkleinert. Nachlass Heft 55.

††) Über Lomazzo (1538—1600?) vgl. Biogr. universelle vol. 25, 44 ff. Seinen Trattato della pittura diviso in sette libri, Milano 1584, führt Heinse Nachlass Heft 64b an und teilt eine Stelle über M. Angelo daraus mit.

beiden Florentinern Alberti*) und Leonardo da Vinci**). Er erwähnt sie neben Dürer im Ardinghello (I, 60). Ihre künstlerische Proportionenlehre hat ihn gewiss beschäftigt. Vielleicht hat Albertis eindringliche Mahnung an den Künstler, die Natur zu beobachten, Heinses Ansichten in der Richtung verstärkt. Auch eine Vorläuferin der Vollkommenheits-Schönheitslehre konnte er dort antreffen. Was uns aber noch weit mehr interessiert, ist sein Studium von Albrecht Dürers kunsttheoretischen Arbeiten. Vielleicht oder wahrscheinlich verdankt er die Bekanntschaft damit dem bereits erwähnten Hagedorn, der Dürers Kunstlehre, seine Lehre von den menschlichen Proportionen, gegen Hogarth verteidigt***). Seine Bemühungen um den deutschesten Maler mögen auch Goethe beeinflusst haben. Heinse aber hat Dürers theoretisches Hauptwerk studiert, er notiert sich daraus sogar die Zahlen der schönsten Proportion beim

---

*) Ardingh. I, 60: „Über die Verhältnisse des menschlichen Körpers gingen wir, ausser den Vorschriften der beyden grossen Florentiner, noch ein Werk durch von dem Teutschen Albrecht Dürer." Über Alberti vgl. Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance S. 139; Zahn, Dürers Kunstlehre S. 66 ff. Die pulchritudo definiert er als „vernunftgemässe Übereinstimmung (concinnitas) der Theile mit dem Ganzen, so dass weder etwas hinzugefügt noch hinweggenommen werden kann, ohne dies zu beeinträchtigen" (bei Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866, S. 67). Als Architekt sagt er, Schönheit könne nur auf vollkommener Zweckmässigkeit beruhen (Zahn S. 69). Vgl. auch Voigt „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums". 3. Aufl. 1. Bd. 370 ff. v. Stein S. 75.

**) Über Leonardo da Vinci vgl. v. Stein S. 114 f. und G. Voigt, Wiederbelebung des kl. Altertums I, 3. A., 374 ff. Sein Trattato della pittura ed. Janitschek neuerdings, deutsch von Ludwig, Wien 1882, 3 Bde. Auf die Natur und nicht die Antike und auf das exakte Studium der Perspektive und der Anatomie wies er hin als auf den Weg zur Kunst. Heinses alte Forderung!

***) Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, S. 518 ff. Auch über Lomazzo, Alberti, L. da Vinci spricht Hagedorn in diesem Buche; vgl. Register.

Menschen*). Dürers Worte über die Notwendigkeit der Proportion regen ihn zu eigenen Gedanken über dies Thema an. Wenige hätten die Theorie ihrer Kunst so inne gehabt unter allen neuern Malern und Bildhauern wie er, meint Heinse, und man finde bei ihm ein erstaunliches Studium. Weniger gross als die Achtung vor dem Theoretiker Dürer ist Heinses Schätzung des Künstlers. Heinses Stellung ist da sehr lehrreich. Ihm waren die holzgeschnitztesten Gestalten des deutschen Künstlers zu keiner Zeit seines Lebens so willkommen wie dem jungen Goethe**). Das Organ für die eigentliche Grösse dieses Malers geht ihm ab. Sein unendlicher Tiefsinn, seine Männlichkeit und innerliche Ernsthaftigkeit lagen Heinses Wesen allzu fern, als dass er sie hätte fühlen können. Nur einmal überwältigt ihn auch der Christus von Dürer im Palazzo Pitti zu Florenz. Er bezeichnet ihn als „fürtreflich gemahlt und gezeichnet mit einem erstaunlichen Tiefsinn und Grossheit des Charakters.“***) Dagegen wirft er ihm vor, er habe den Nürnberger Goldschmiedsjungen nie abgelegt, und in seinen Arbeiten sei ein Fleiss bis zur Angst, der ihn nie weiten Gesichtskreis und Erhabenheit habe gewinnen lassen. Er spricht von seiner missleiteten Phantasie, und seine Bekanntschaft mit Raphael habe seine „gothischen Formen“ nicht geändert. „Unter allen seinen Arbeiten findet sich keine einzige historische

*) Heinse über Dürer Ardingh. I, 60/61; Nachlass Heft 10, Heft 11 Bl. 45 ff., Heft 12 Bl. 37. Über Dürers „Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion . . .“, Nürnberg 1528, vgl. Zahn, Dürers Kunstlehre (Leipzig 1866). In der Widmung an Willibald Pirckheimer heisst es: „Aber an rechte Proportion kan ye kein bild vollkommen sein ob es auch so fleissig als das ymer möglich ist gemacht wirdet.“ Heinse sagt in der Stelle über Dürer: „Das Wesentliche der Schönheit besteht in der Proportion aller Theile unter sich zum Ganzen.“ Man erinnere sich auch an Dürers Worte: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur: . . . darin giebt Gott dem kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt“; und ferner „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie“. Vgl. v. Stein S. 375, 397.

**) Im Aufsatz Von deutscher Baukunst 1772.

***) Nachlass Heft 19/20 Bl. 95. auf der Rückreise 1783.

Komposition, wo grosser schöpferischer Geist hervorleuchtet; lauter elende Passionsgeschichten für Tagelohn." Heinse kannte die dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche aus der hamiltonschen Sammlung zu Rom und den Schätzen der Galerie der Uffizien zu Florenz. Doch immer wieder bewundert er in diesen die Technik. „Er traf sehr gut und hatte eine erstaunlich feste Hand, hatte etwas vorzügliches in Stellung und Gewändern, Glanz, Feuer, Blitz, Nebel, Finsterniss und Licht, Liebe und Freude, Andacht, Verwunderung, Schrecken, Zorn, Traurigkeit konnte er gut ausdrücken." Und solche Anerkennung spricht er öfter aus. Aber die eigentliche Grösse blieb ihm immer verschlossen und musste es bleiben. Winckelmanns Bemerkung, dass Dürer an Grösse alle überragt hätte, wäre ihm die Antike bekannt und vertraut geworden*), thut er mit der Bemerkung ab: „Hier kömmt wieder der antiquarische Pedant." Die Diversion zeigt zur Evidenz, wie stark und ausgeprägt die klassizistische, idealisierende Tendenz in Heinses Wesen ausgeprägt liegt. Er brauchte sich hier garnicht erst so stark rückwärts zu konzentrieren, wie Goethe, als dieser nach Italien kam, um im extremsten Gegensatz zu seinen jugendlichen Anschauungen in der Antike und Raphael (eben weil er antik sei) das Heil der Kunst zu erblicken**).

---

*) Winckelmann, Kunstgeschichte, Wien 1776, S. 53. Heinse, Nachlass Heft 55.

**) „Neben der Bedeutung, welche die antike Kunst als Ausdruck antiker Lebensstimmung für Goethes Denken und Dichten gewann, lässt sich von einem ‚Einfluss' der italienischen Kunst kaum sprechen." Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891. Und doch schrieb Goethe an Lavater noch am 6. 3. 1780 (Weimarer Ausg. IV 4, 189 f.): „Denn ich verehre täglich mehr die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu seines gleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen." Weil es ihm mit seinen beginnenden antikisierenden Anschauungen nicht harmonierte? Und doch erlebte der Unvergleichliche auch in seiner Wertung Dürers eine neue Jugend, wie er 1808 die Handzeichnungen Dürers zu Kaiser

Wie Goethe hat sich auch Heinse dem Studium Palladios*) und Vitruvs zugewandt. In Vicenza erscheint ihm „ein Palladio immer schöner als der andere“, aber alles was Palladio und Vignola gebaut haben, obwohl schöner in seiner Einheit, sei doch klein gegen den Koloss St. Peter in Rom.

Mehr jedoch als alle diese Einflüsse nehmen ihn die Auseinandersetzungen mit den deutschen Ästhetikern und Kunsttheoretikern des 18. Jahrhunderts in Anspruch, nämlich mit Winckelmann, Lessing, Mendelssohn, Mengs und Herder. Er vertieft und erweitert seine Ansichten über Lessings und Winckelmanns Kunstauffassung; er setzt fort, was er zu Düsseldorf begonnen.

b) Ästhetische Auseinandersetzungen.

(Winckelmann, Lessing, Herder, Mendelssohn.)

Auf den Gang der deutschen Kunstentwicklung hat Winckelmann durch seine Wiedererweckung der griechischen Kunst, durch die erste glänzend geschriebene

---

Maximilians Gebetbuch wegen ihres „lieblichen, echt poetischen Gehalts der Empfindung“ preist. Vgl. Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895, S. 240/41. Hier zeigt sich Goethes innere Überlegenheit.

Lessing zitiert Dürer sehr oft (namentlich in den Kollektaneen). Vielleicht bezieht sich auch auf Dürer, wenn er sagt, dass in den Zeichnungen der besten Maler ein Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit sich finde, die man in ihren Malereien vermisst. (Lessing, Hempel, VI, 285.)

Die Romantik, vor allen Wackenroder, verehrte in Dürer den Ahnherrn der deutschen Kunst. Vgl. Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. Im Ehrengedächtnis seines geliebten Dürer sagt Wackenroder (S. 124) mit Bezug auf das oben angeführte winckelmannsche Wort: „Ich finde hier nichts zu bedauern, sondern freue mich, dass das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt-vaterländischen Mahler gegönnt hat.“ So fühlen auch wir. Vgl. auch Tieck-Wackenroders Phantasien über die Kunst 1799 S. 6 ff.

*) Er notiert sich (Heft 23): „Die Werke Palladios gut gezeichnet und berichtigt heraus jetzt“ und zitiert ihn mehrfach.

wirkliche Geschichte derselben (wie sehr sie auch jetzt überholt sein mag), sowie durch die darin ausgesprochenen, weniger originellen als klaren Prinzipien der Kunstästhetik den denkbar nachhaltigsten Einfluss ausgeübt. Ja man darf sagen, dieser Einfluss reicht bis in unsere Tage. Carl Justis gross durchgeführte Biographie des grossen Apostels hellenischer Kunst, wie er sie ihrem Wesen nach auffasste, hält das Andenken an ihn als an einen Grossen andauernd und unvermindert wach. Und dem ist recht so. Hat er doch, um mit Hermann Hettner zu reden, der deutschen Litteratur das erste grosse in glänzendem Deutsch abgefasste Geschichtswerk gegeben, das erste Geschichtswerk, das von einem wirklichen Geschehen, einem Werden, also einer Entwicklung handelt, und die Kunst in Zusammenhang setzt mit der Zeitgeschichte*).

Winckelmann historisch zu würdigen war Heinse damals nicht imstande. Er wich in seinen Anschauungen über die Kunst und ihre Ausübung in Hauptpunkten so bedeutend von ihm ab, namentlich was die Malerei betrifft, dass eine unbefangene Würdigung der Leistungen Winckelmanns Niemand von ihm verlangen kann**). So wie er die Kunst auffasste, musste ihm Winckelmanns Griechenverherrlichung und ein-

---

*) Vgl. Carl Justi, Winckelmann II 2, 113 ff. Justi weist auf Montesquieus Einfluss auf Plan und Gliederung der Geschichte der Kunst des Altertums hin.

**) Eine Besprechung von Winckelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst", 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756, steht im Nachlass Heft 10 Bl. 120 ff. Eine Kritik der Geschichte der Kunst des Altertums enthalten die Nachlassnummern 53 und 55. Diese letztere fällt auch in den italienischen Aufenthalt, vermutlich ist sie zu Venedig 1781/82 niedergeschrieben. Die Feststellung, dass Winckelmann nicht in Venedig gewesen sei und dort eine Löwenstatue nicht gesehen habe, ist wenigstens im ersten Teil nicht richtig. Vgl. Justi, Winckelmann, II 1, 8. Sie lässt aber den Schluss zu, dass die Kritik in Venedig enstanden sei. Während seines späteren Aufenthalts wäre Heinse einer so absprechenden Beurteilung nicht mehr fähig gewesen. Ausserdem finden sich im ganzen Nachlass verstreut Stellen, die sich direkt oder indirekt mit winckelmannschen Ansichten befassen.

seitige Betonung des Plastischen als eine neue Sklaverei erscheinen, nicht weniger schlimm als die raffinierte Künstlichkeit und Maniriertheit, gegen die einst Winckelmann zu Felde gezogen war, indem er nachdrücklichst auf die „edle Einfalt und stille Grösse“ der Griechen als die unerreichte Verkörperung der Schönheit hingewiesen hatte.

Vor allen Dingen musste Heinse, der Verfasser des Düsseldorfer Rubensbriefes, gegen Winckelmanns künstlerisches Schaffensprinzip Stellung nehmen. Winckelmann hatte zum Princip erhoben die Nachahmung der Griechen, denn dies sei der kürzere Weg, die Natur nachzuahmen*). Heinse wirft dagegen ein, dieser Weg führe nur zur Nachahmung griechischer Natur, und führe deshalb, weil das Schaffen nicht aus dem eignen innern Fühlen und der Anschauung der wirklichen lebendigen Natur hervorgeht, zur kalten, leblosen Unnatur**). Wir sahen, wie Heinse sein Naturevangelium für die Kunst bereits in Düsseldorf gegen Winckelmann geltend machte. In Rom fühlte er sich scheint's auf Schritt und Tritt herausgefordert, gegen Winckelmanns Ansichten zu protestieren. Winckelmann wird für ihn der Pedant, der pedantische Gelehrtenkrämer ohne inneren ästhetischen Sinn. Um einen Begriff zu geben, bis zu welcher leidenschaftlichen Tonart er gegen ihn hingerissen wurde, zitiere ich aus dem Nachlass***): „Winckelmann, und die Schaar, die nichts in sich selbst haben, sprechen gerad wie die Besessenen, wie Verrückte, wenn sie sagen, man solle bloss die Antiken studiren und nachahmen. Sie machen das Mittel einige Schönheiten der Natur leicht zu finden, völlig zum Zweck; und mahlen und zeichnen nicht anders als mit den Gipsgespenstern um sich herum. Ein wahrer Unsinn, als ob etwa die Schönheiten, die in Apollo, dem Laokoon

*) In seiner Erstlingsschrift, Gedanken über die Nachahmung ...

**) Gegen die die Antike kopierenden Künstler wettert er: „Der Teufel hohle ihre ungefühlte, maustodte griechische Exerzitien; Signor Abate Winckelmann kann sich daran laben nach Belieben.“ Heft 10 Bl. 129.

***) Nachlass Heft 10 Bl. 123.

und der Mediceischen Venus stecken, nicht schon da wären. Ihr Einfaltspinsel, die Natur ist reich und unerschöpflich; diese Sachen, die griechische Meister sahen und mit ihrer Kunst festhielten, haben wir schon, und wir wollen etwas anderes. Vergrabt euch damit in eure höllische Leerheit, und nagt und geifert euch mit eurem Neid daran zu Tode, damit ihr einmal von uns wegkommt, ihr Ungeziefer, ihr Garstigen. Die Freude und der Genuss der Edlen entscheidet in der Kunst, und nicht Pedanten und Schulmeister. Wo habt ihr den Beweis, dass diese und jene Statue die Regel sey? Die Natur ist die Norm, von eben dieser oder jener Statue und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art." Es ist die Richtung aller modernen Kunst, ob sie nun darin recht habe oder nicht, lasse ich dahingestellt, die künstlerische Schönheit in sich selber und der Nation zu suchen, nicht aber in dem Wiederaufwärmen historisch gewordener Stile. Heinse vertritt diesen Grundsatz künstlerischen Selbst- und Nationalbewusstseins unter dem Schlagwort der Naturnachahmung Winckelmann gegenüber auf das allerenergischeste*). Das Studium der Natur wird immer wieder empfohlen. Nicht umsonst hatte er sich von Plato bereits zu dem grossen Empiriker Aristoteles gewandt. Aufmerksamkeit auf die kleinsten Begebenheiten, tief dringende Beobachtung und heitre Überlegung verlangt er auch vom Künstler. Dadurch seien Galilei und Newton gross geworden. „Winckelmann dagegen behauptet, die Antike sey der kürzere Weg die Schönheit der Natur zu finden, bey dieser seyen sie einzeln und zerstreut, und dort wie bey der Venus beysammen. Diess ist der grosse Trugschluss. 1. Ist es nicht wahr, dass sie dort beysammen sind. 2. Lernt man sie nicht eher in der Venus kennen, als bis man sie in der Natur beobachtet hat." Er fragt, wer ihm denn beweisen wolle, dass man nicht über den Apollo hinausgehen könnte und den Antinous admirandus**). Auch müsse

*) Nachlass Heft 10 Bl. 120 ff.

**) Zu Winckelmann, Nachahmung, 2. Aufl., S. 11.

man den Griechen keine Vollkommenheiten andichten, die sie garnicht gehabt hätten. In der Malerei und ganz gewiss in der Landschaft seien wir ihnen doch unzweifelhaft überlegen*). „Und also können wir gewissermassen die Griechen übertreffen, weil wir uns gerad an die wahren Gegenstände machen, die sie verfehlt haben.“**) Das klingt ähnlich wie Klopstocks dictum: „Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, dass die Griechen nicht übertroffen werden können.“***) Mit dem Zitat aus Michel-Angelo schlage sich Winckelmann förmlich selber ins Gesicht†). Nur das Wahre sei schön, deshalb solle man nicht Franzosen, Deutsche, Engländer, Welsche nach der Schablone als Griechen darstellen, das sei unwahr, unsinnig, unästhetisch. Die gescheiten Künstler brauchten das Altertum als Regel nicht, und der vatikanische Apoll sei kein Gesetz der zwölf Tafeln. Theoretisch stimmt er mit Winckelmanns (und Lessings) Formel überein, dass das allgemeine Schöne der Vorwurf der Kunst sei und nicht das Porträt, d. h. die sinnlose Kopie der Wirklichkeit††). Aber wer kein Porträt machen könne, könne auch nicht das

---

*) Winckelmann selber hatte ja zugestanden: „In der Perspectiv gebührt den Neuern der Vorzug, ebensowohl im Colorit“ (Nachahmung der gr. Werke 1756, S. 38), aber er behandelt die Malerei ja sehr geringschätzig, die Plastik steht ihm am höchsten. Doch stimmt hierin die Romantik ganz mit Heinse überein.

**) Ardingh. I, 294.

***) Vgl. R. Muther, Geschichte der Malerei V, 152. Es stammt aus der Kritik, die Klopstock im Nordischen Aufseher an Winckelmanns Schrift über die Nachahmung übte; vgl. Justi, Winckelmann I, 438.

†) Michel Angelo: „Derjenige, welcher beständig andern nachgeht, wird niemals vorauskommen, und welcher aus sich selbst nichts gutes zu machen weiss, wird sich auch der Sachen von andern nicht gut bedienen.“ Nachahmung S. 15.

††) „Desswegen aber beruht Ideal nicht auf blossen Hirngespinsten, sondern die Natur selbst ist die ewige Regel: und ein Künstler muss von ihren Quellen schöpfen, wenn er neue Schönheit und neuen unsterblichen Reiz hervorbringen will. Durch Übung gewinnt man nach und nach doch auch sichere wissenschaftliche Fertigkeit.“ So im Ardingh. I, 306.

allgemeine Schöne darstellen. (Welch eine Rechtfertigung für die gewissenhafte Treue im Beobachten unseres einzigen Dürer!) Raphael sei nicht Nachahmer der Griechen gewesen, noch hätte er seine edle Einfalt vom Bogen Constantins bezogen, wie Winckelmann vermute*), die Apostel und Madonnen seien doch ganz gewiss sein eigen. Er verlangt den Beweis dafür, dass die Griechen im Kontur allein das Richtige träfen*). Es geht auch auf einen tiefgehenden Temperamentsunterschied zurück, wenn Heinse (was auch objektiv jedenfalls richtig ist) die Ansicht Winckelmanns bemängelt, dass die Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse gesetzte Seele gezeigt hätten**) (d. h. ästhetisch). Das komme ganz darauf an, was für Personen sollten dargestellt werden. „Der Herr mag die Eintheilung von Tragödie und Komödie beim Aristoteles studiren", sagt er dazu. Den Äschylus, den Winckelmann wegen seiner Ungeberdigkeit im Vergleich mit den andern griechischen Tragikern verkleinert, nimmt er in Schutz. Es ist Heinses innerstes Wesen, wenn er erklärt, die Neuern seien von der Stille weit entfernt und deshalb müsse sich auch der Künstler davon entfernen***). Edle Einfalt und stille Grösse sei ge-

*) Winckelmann, Nachahmung S. 16.

**) Winckelmann, Nachahmung S. 21/22.

***) Heinse verlangt von Winckelmann auch den Beweis für seine Behauptung, dass die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibe, die Oberfläche möge noch so sehr wüten (jener berühmte Vergleich: Nachahmung S. 21/22). Ihm ist das nicht ausgemacht. Im Gegensatz zu Winckelmann erklärt er das Meer im Sturm für schöner. Im Ardingh. heisst es mit Bezug auf eine Stelle von Winckelmanns Kunstgeschichte: „Das Meer ist gewiss schöner im Sturm als in der Stille; und Alkibiades, und Phryne, und Thais, welche Persepolis in Brand steckte, die schönsten Menschen unter den Griechen, sind wahrlich nicht berühmt wegen ihres stillen gesitteten Wesens . . . Es sind die Schranken der Kunst! sie kann das hohe Leben, schnelle Bewegung selten darstellen; und es ist wunderlich, diess desswegen mit Verachtung in der Wirklichkeit selbst ansehen wollen." Ardingh. I, 286/87. Heft 55 heisst es: „Laokoon, Philoktet, Ajax nach der Raserei — alles Unvermögen der bildendenden Kunst, den höchsten Zustand vorzustellen." Winckelmann und Goethe

wiss das wahre Kennzeichen des hohen Griechischen, aber nicht allein, Raphael besitze sie in seinem Attila z. B. auch. Aber es sei kein Wunder, dass den Griechen ihre Kunst eigentümlich geblieben, sie sei eben durch und durch nationalgriechisch und nicht englisch oder sonst etwas gewesen. Ihre Methode solle man nachahmen, nicht sie selber. Ihre Götterstatuen stammten aus der Natur, aus Anschauung und Wirklichkeit. Dies sind etwa die Haupteinwände, die Heinse immer aus dem einen grossen Gesichtspunkte der Natur als der alleinigen Quelle der reinsten Werke der Kunst, wie er sich ausdrückt, gegen Winckelmanns berühmte Erstlingsschrift zu machen hat.

Ablehnend durchaus verhält sich Heinse auch gegen die übermässige Bewertung der allegorischen Darstellung für die Malerei, welche Winckelmann vertritt. Er verwirft gegen Winckelmann und Mendelssohn die Allegorie in der Malerei durchaus. „Alle Allegorien thun in der Mahlerey nicht gut; der Sinn will Wirklichkeit, weil er der Traumbilder nicht gewöhnt ist; den allgemeinen Glauben bey Religion ausgenommen.“*)

Ja, er bezeichnet die Allegorie als ausserwesentlich für die Kunst, als einen Widerspruch und eine sinnliche Unsinnlichkeit**). Gleicherweise ablehnend, wenn auch nicht so unbedingt, ist Heinses Standpunkt gegenüber der Geschichtmalerei, zum Teil im engen Anschluss an Winckelmann***). Dieser bezeichnet das historische Gemälde als den höchsten

---

einerseits die Vertreter des Ruhigen, Gemessenen, organisch Wachsenden, Heinse auf der andern Seite mit seiner eruptiven, leidenschaftlichen, stürmischen Lebendigkeit!

*) Vgl. Anmerkung S. 32. Winckelmann über die Allegorie Nachahmung S. 39 ff., 132 ff., 165. Dubos, in seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture 1719, lehrt Behutsamkeit in der Erfindung neuer Allegorien für die Malerei; vgl. v. Stein S. 234; Schasler S. 1207, der gegen Justi polemisiert und für Winckelmann in Sachen der Allegorie plädiert. Heinse Nachlass 10, Bl. 44 ff., Bl. 127. Siehe Anhang II.

**) Nachlass Heft 17, Bl. 61 b. Vgl. Anhang II.

***) Nachahmung S. 133.

Vorwurf des Malers. Heinse dagegen hält die Historienmalerei für einen wahren Widerspruch in sich, da ein Maler nur einen Moment vorstellen könne, und Geschichte notwendig eine Reihe von Begebenheiten erheische. Man sieht, er hat den Laokoon wohl in sich aufgenommen. Aber darin stimmt er mit Winckelmann überein, dass in der Historienmalerei der Ausdruck (die Charakteristik) herrschen müsse, dieser sei sogar der Hauptzweck, und Schönheit in Stellung und Formen müsse hier der Wahrheit aufgeopfert werden*).

Neben der Besprechung des ersten Buches von Winckelmann, das, obwohl unfertig und wenig aus wirklicher Betrachtung entsprossen, doch die Keime späterer Arbeiten enthält, besitzen wir auch eine Kritik seines Hauptwerks, der Geschichte der Kunst des Altertums, durch Heinse. Sein Resumee darüber lautet folgendermassen**):

„Winckelmanns Werk ist, als Chronik der Kunst betrachtet, ein fürtrefliches Buch; denn er ist mit mehr klassischer Litteratur und wirklichem Anschauen der Überbleibsel der Alterthümer

---

*) Vgl. Nachahmung S. 133. Die Stelle ist im Ardingh. I, 287: „Allein Geschichte, Scenen aus Dichtern bleiben immer die letzten Vorwürfe der bildenden Kunst; weil sie dieselben nie ganz, und nie so mit dem ergreiffenden Leben darstellen kann, wie ein Herodot und Homer. Der bildende Künstler begibt sich ausserdem von selbst schon hierbey ganz unter den Geschichtschreiber und Dichter, und schaft als Gehülfe zu dessen Leben und Bewegung nur die Körper alsdenn; augenscheinlich hat dieser das Ganze, und er nur den Theil.“ Auch hierin hat die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts, wie ein Gang durch eine Ausstellung schon zeigt, Heinsen Recht gegeben. Und doch fordert er einmal dazu auf, deutsche Geschichte und preussische Regimenter zu malen, dies sei neuer Vorwurf, den könne man fühlen und begreifen (Heft 10 Bl. 64). Vgl. Lessings Laokoon XI Schluss, Werke Hempel 6, 262 und 6, 290 (Lessing will, dass der Geschichtmaler den Ausdruck der Schönheit unterordne!). Landschaften, Seestücke und Schlachten (!) schlägt Heinse einmal als malbare Sujets vor (Heft 12 Bl. 50 ff.). Malerei als Illustration der Geschichte und der Poesie stellt er, ästhetisch feinsinnig wie er ist, mit Recht sehr niedrig. In diesen Darstellungen ist ihm die Malerei die dienende Magd der Poesie (ebenda). Die Nachlassstellen siehe im Anhang II.

**) Nachlass Nr. 53.

daran gegangen, als irgend einer. Wenn hier und da die Prahlerey in den Citationen ausgemerzt würde, und Überfluss gelehrter Andacht gegen die Griechen: so wäre es so vollkommen, als eine Chronik hierüber zu unsrer Zeit seyn kann.

Geschichte aber ist es nicht, wenn zur Geschichte selbst klare Kenntniss der Sache gehört, von welcher Begebenheiten erzehlt werden. Was er davon berührt ist seicht, und aus dem Umgang mit Mengs und andern Künstlern, und den Urtheilen der vorigen entlehnt. Man sieht überall, dass er das Wesen der Kunst, und was sie leisten und nicht leisten kann, noch nicht erforscht hatte: ausserdem hatte er bey seiner Lebensart von Kindheit an die mancherley Schönheit des nackten Menschen in der Natur aus Erfahrung so wenig im Sinne, dass das meiste, was er hierüber bey Kunstwerken sagt, noch von Vorurtheil des Ansehens überhaupt herkömt. So schwatzt er z. B. über den barberinischen Löwen*), ohne einen lebendigen gesehen zu haben.

Nach einer gesunden Philosophie über Kunst, wozu freylich ein höherer Geist und vielhaltiger Leben gehört, kann man es mit Nutzen und Vergnügen lesen. Aber ohne eine solche Vorbereitung geht es einem gleichfalls bey ihm, wie er selbst von andern sagt: er ist wie ein Fluss von schnellem Regen entstanden; und bleibt trocken gerade, wenn innen der Durst brennt, kurz: man findet an ihm keine Quelle, die für die heisseste Gluth menschlicher Wissbegierde ausdauert."

Dreierlei hat Heinse in der Hauptsache an Winckelmanns Kunstgeschichte auszusetzen, gewagte Verallgemeinerungen, Zitatenwust und Mangel an Blick für das Wesentliche. Das über die etrurische Kunst sei einseitig, im Lobe der Griechen und der griechischen Künstler sei Winckelmann wirklich unerträglich, das griechische Schönheitsideal (niedrige Stirn) sei nicht das schlechthinnige, noch sei schneller Gang bei den Hellenen verächtlich gewesen**). Ob die Alten bei der Verwerfung des Parenthyrsos recht haben, ist ihm

*) Ein Hochrelief im Palazzo Barberini zu Rom. Es stammt aus Tivoli.

**) „Langsame Tänzerinnen! Diess ist wohl komisch, ihre Bacchantinnen konnten gewiss schön seyn. Es kömmt hier wieder auf den Zweck an, und es ist einfältig, so magistratsmässig zu schwatzen." Nachlass Nr. 55.

durchaus nicht ausgemacht*). In den Ausführungen über Schönheit, Vollkommenheit u. s. w. folgt er ihm im Allgemeinen, gingen sie darin doch beide von Leibniz-Baumgarten aus; doch möchte Heinse den Begriff der Schönheit differenzieren**). Eitel Geschwätz aber ist ihm das, was Winckelmann über die Grazie zu sagen hat***). Gegen die geringschätzige Behandlung der Malerei durch Winckelmann erklärt er, die Griechen hätten doch mehr Leben in der Malerei finden müssen als in der Plastik, und dass einer weit eher ein grosser Bildhauer als Maler werden könne, denn der Bildhauer habe nur Form nachzuahmen. In einem besonderen Abschnitt hat Winckelmann die Kunst „nach den äussern Umständen der Zeit unter den Griechen“ behandelt†). Aus diesen erhelle, sagt er, dass es die Freiheit gewesen, welche die Kunst emporgebracht habe. Dagegen hat Heinse nichts einzuwenden. Er hat immer wieder betont, dass die Künste Kinder der Freiheit††), der Despotismus der Tod aller Kunst seien. Den Gedanken braucht er nicht gerade von Winckelmann übernommen zu haben, der lag für seine ungebundene, unabhängige Natur, für einen Mann von seinem bürgerlichen Klassenbewusstsein sehr nahe. Aber er fügt höchst bezeichnend für sich und gewiss nicht mit Unrecht

---

*) Heinse hat die Wiener Ausgabe der Kunstgeschichte benutzt (1776) S. 330; vgl. auch Nachahmung S. 23.

**) Kunstgeschichte S. 478, wo Winckelmann sagt, die Schönheit habe nur einen Begriff, das sehe man an der Gleichheit der Köpfe bei den Figuren der Niobegruppe; dazu sagt Heinse: „Schief; die Schönheit hat allerdings verschiedene Ideale nach den verschiedenen Gegenständen.“

***) Kunstgeschichte S. 480 ff. Vgl. Schasler S. 499. Er zeigt, dass erst Goethe den bis dahin ganz unverständlichen Begriff der Grazie bei Winckelmann treffend als „anmutige Darstellung des Bedeutenden“ auslegt. Vgl. den Aufsatz „Einleitung zu den Propyläen“ und die Abhandlung „Über Laokoon“.

†) S. 221 ff. der Ausgabe von Julius Lessing, 2. Auflage, Heidelberg 1882.

††) Dies ist bekanntlich auch eine von Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung ausgesprochene Ansicht. Bei Heinse vgl. Ardingh. II, 34. Vgl. Justi, Winckelmann II 2, 196 f.

hinzu, dass immerwährender Friede der hohen Kunst keineswegs förderlich sei, diese verlange vielmehr, um Leben und Bewegung zur Nachahmung zu haben, die Gewitterstürme grosser Zeitereignisse und Kriege. Dabei äussert er einen Gedanken, der, am Anfang einer Entwicklungsreihe stehend, erst später für die Ästhetik fruchtbar wurde, den Gedanken der Entstehung der Kunst aus Kraftüberschuss, aus Übermut gewissermassen*).

Dennoch verdankt er diesem „erzpedantischen Gelehrtenkrämer“ so viel. Und dann kommt Heinse ja auch trotz dieser ästhetisch oft sehr begründeten Ausstellungen und Einwände keineswegs dazu, den griechischen Kanon und die Konstruktion hellenischer Kunstgeschichte seitens Winckelmanns umzustossen. Wir werden sehen, wie sehr ihm Winckelmann Leitstern bleibt. Heinses begeisterte Liebe zu den plastischen Werken Roms, dem Laokoon, dem Apollo von Belvedere, dem Torso u. s. w., seine prächtig lebendigen Beschreibungen derselben, seine immer wachsende Hinneigung zum Griechischen, Antiken, sie sind doch wohl mittelbar auch auf Winckelmanns Persönlichkeit, die sich so mit Feuer und Liebe der grossen Aufgabe ihres Lebens hingab, zurückzuführen. Während seine Liebe zur Plastik immer mehr zunimmt, verliert die Malerei, die in Düsseldorf noch so hoch vor allen Künsten gepriesene, immer mehr an Achtung. Die Musik, die Dichtkunst stellt er ihr unbedingt voran**). Ja, er scheut sich nicht, ihren durchaus sinnlichen Charakter ihr zum Vorwurf zu machen, sie ist ihm die Magd der Poesie, nur fürs Auge, die „Augenhure“. Sie könne das innere Leben nicht zum Ausdruck bringen, meint er.

---

*) „Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst.“ Nachlass Heft 55. Das klingt, in heinsescher Steigerung, doch an das, was Schiller später über den Spieltrieb als die anthropologische Grundlage des Ästhetischen in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung sagt, an. Allerdings ist bei Heinse nur dumpfes Ahnen, wo bei Schiller lichtvolle Deduktion herrscht. Vgl. Anhang II.

**) Vgl. Ardingh. I, 281.

Mit dem Zugeständnis an Winckelmann, dass die griechische Schönheit die vollkommenste sei, hatte er in Wahrheit den Boden aufgegeben, auf dem er ihn bekämpfte. Die fatale baumgartensche Vollkommenheitsformel wurde der Fallstrick, dem er erlag. Dass das Klima auf die Bildung des Menschen Einfluss habe, hatte Winckelmann selber positiv erklärt, und dass die Künstler ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gäben, aber die höchste Schönheit hätten eben das Klima und die andern Umstände nur in Griechenland zuwege gebracht*). Und dies gestand Heinse zu. Seine ausgesprochene Vorliebe für das Sinnliche, Nackte mochte da mitspielen. Aber er erklärt ganz im Sinne Winckelmanns den Menschen für das Wesentliche der Darstellung in der bildenden Kunst**), den nackten natürlich, und den könnten die Neuern nicht darstellen, das hätten nur die Griechen vermocht, solange sie ihre Gymnasien und Bordelle hatten***).

Vollkommenheit des nackten Menschen sei höchster Vorwurf der Kunst, daher denn die Bildhauerei immer den Rang behalte vor der Malerei, weil sie die Form am vollkommensten zeige. „Bey Weibern, es ist wahr, und bey Knaben ist die Farbe auch sehr reizend; allein sie ist doch bloss ein seichter Augengenuss, der nicht in den ganzen Menschen so eindringt, wie die Form.“†) Diese Hinneigung zur griechisch-plastischen Anschauung ist das Produkt des italienischen Aufenthalts und ein Kompromiss mit winckelmannschen Ideen††). Das

---

*) Winckelmann, Kunstgeschichte ed. Lessing S. 28 ff. Vgl. Justi, Winckelmann II 2, 116 ff.

**) Vgl. Winckelmann, Kunstgeschichte ed. Lessing S. 29. Ardingh. I, 313. „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst!“ sagt Goethe in der Einleitung in die Propyläen ganz winckelmannisch (Goethes sämmtl. W. 26, 199).

***) Heinse braucht einen krasseren Ausdruck, Heft 1 Bl. 76.

†) Ardingh. II, 80/81 und I, 285. Vgl. Heft 10 Bl. 58, 64, 87 im Anhang II.

††) Der Einfluss Winckelmanns auf Heinse in Sachen der griechischen Kunst ist unverkennbar in der Beschreibung der Statuen im Ardingh. (II, 62 ff.). Besonders frappant ist er aber bei der Beschreibung des Apollo Belvedere. Winckelmann nennt die Statue

leidenschaftliche Stürmen und Drängen gegen Winckelmann hat gegen Ende des italienischen Aufenthalts aufgehört. Heinse war in mancher Hinsicht dem von ihm so masslos Bekämpften näher gekommen, als er es selber wusste, selber zugegeben hätte. Das ist allerdings richtig, einen so grossen Umschwung, wie Goethe durch seine Bekanntschaft mit Winckelmann und der Antike in seinen Kunstanschauungen erfahren hat, konnte Heinse seinem ganzen Wesen nach nicht erleben. Aber dass selbst ein Heinse dem so scharf bekämpften Einfluss des märkischen Hellenisten in vielen Dingen erlag, ist gewiss ein Dokument für die Bedeutung Winckelmanns und seine heutigen Tages oft über Gebühr bekrittelten Verdienste um die Kunst überhaupt. Was anders ist es aber, als was Winckelmann Zeit seines Lebens gepredigt und vertreten hatte, wenn Heinse von Winckelmanns Griechen am Ende sagt: „Die Alten drückten alle das Leben, was sie empfunden hatten, in den vollkommensten Formen und Gestalten aus, die dazu stimmten; und desswegen sind sie die Götter der Kunst. Noch dazu war das Leben, das sie von ihren Menschen in sich empfanden, edel in reiner Natur, und nicht bloss bürgerliche Convenienz. Daher die erstaunliche und entzückende Wahrheit bey ihren höchsten Idealen.“ *)

Lessing**) ward der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles, sagt Dilthey***). Oder sagen wir lieber der Gesetzfinder, denn Lessing hatte

des Apollo „das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind“, und entwickelt daran anschaulich seinen Begriff von Ideal. Heinse sagt (Ardingh. II, 78): „Er bleibt ein erstaunlich Werk von Vollkommenheit. Er ist zwar lauter Ideal: nichts destoweniger hat der Kopf Natur, die man gesehen hat.“ Vgl. v. Stein S. 388 ff.; vgl. auch Ardingh. II, 79 über die Epochen der griechischen Kunst mit Winckelmanns Darlegungen.

*) Nachlass Heft 14 Bl. 63.

**) Vgl. hinten Anhang Heft 6 passim. Über Heinses Erklärung der aristotelischen Katharsis und Lessings Auffassung hat gehandelt K. J. Neumann, in der Vierteljahrsschrift für Littgesch. 5, 334 ff.

***) Wilhelm Dilthey, Lessing. In den Preussischen Jahrbüchern 1867, Bd. 19, S. 131.

nicht umsonst den Aristoteles gelesen, den grossen Positivisten des Altertums, um nicht zu fühlen, dass man hier nichts dekretieren könne, was nicht im innersten Wesen der Künste begründet sei. Nicht ein despotischer Ukas also, sondern eine Urteilsfindung, ein streng parlamentarisch konstitutioneller Akt ist die That Lessings. Lessing kannte nur sehr wenig Kunstwerke aus eigener Anschauung, seine Kenntnis war da fast dürftig*). Um so erstaunlicher aber bleibt es deshalb, wie sein scharfer Verstand aus dem Wenigen das Wesentliche abzuleiten und in Begriffe zu fassen verstand.

Heinse konnte bei seinem regen Interesse für ästhetische Fragen vor Lessings Laokoon nicht Halt machen. Schon in den Gemäldebriefen sahen wir die Spuren seiner Einwirkung. Erst in Italien aber geht er an ein wirklich systematisches Studium von Lessings ästhetischer Hauptschrift, dem Laokoon. Er bewundert den „göttlichen Scharfsinn“ in der Scheidung von Poesie und Malerei nach den ihnen innewohnenden Stilgesetzen. Wobei nicht zu vergessen, dass bei Lessing Malerei für bildende Kunst überhaupt gilt und dass er diese vorwiegend, darin von Winckelmann abhängig, plastisch fasst. Heinse akzeptiert mit kleinen Vorbehalten, was Lessing als die Stilgesetze gefunden hatte, dass das Gebiet der bildenden Künste die Darstellung des im Raume Gegebenen, Sichtbaren, also des Körperhaften, das der Poesie hingegen Handlungen in der Zeitfolge sind. Die bildenden Künste können auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Umgekehrt schildert die Poesie auch Körper durch Handlungen. Die coexistierende Komposition der bildenden Kunst kann nur einen Augenblick der Handlung nützen und

*) Vgl. die auch in dieser Hinsicht abschliessenden Ausführungen in Erich Schmidts Lessingbiographie, Laokoonkapitel. (Emile Gruckers Lessing (Paris et Nancy 1896), S. 151—244 Critique esthétique, bringt nichts wesentlich Neues.) Heinse merkte das sehr wohl, er sagt von Lessing: „In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt; und zu viel auf Hypothesen gebaut.“ Vgl. Nachlass Nr. 6 Bl. 17—19, Bl. 8—16 Besprechungen von Lessings Dramen. Heft 12 Bl. 60—65 über Lessings Nathan; vor allem Heft 10 Bl. 100 ff. über und aus dem Laokoon Lessings.

muss daher den prägnantesten Moment wählen. Die fortschreitende konsekutive Nachahmung durch die Poesie kann nur eine einzige Körpereigenschaft nützen und muss die sinnlich ergiebigste nehmen*).

Diese Grundgedanken kehren auch bei Heinse immer wieder, sie sind im Ardinghello deutlich durchscheinend**). Aber er verwischt doch auch gern die allzuscharfen Grenzen, die Lessing gezogen hatte, gerade so, wie das Herder in seinem ersten kritischen Wäldchen und in der Plastik bereits gethan hatte***) In der Poesie zunächst wünscht er doch ein wenig mehr Spielraum. Denn die griechischen Dichter hätten sich Lessings strengem Stilgesetze nicht unterworfen. „Lessing schränkt Poesie zu sehr ein, sie kann sich auch verweilen. Virgils Georgica und die Natur der Dinge des Lukrez und manche hohe Hymne blosser Empfindung werden Meisterstücke bleiben.“ †) Aber die Beschreibungen von Jahreszeiten findet er doch entsetzlich langweilig, die Landschaften seien die Domäne des Malers††). Indessen findet er doch auch einen Haken dabei. „Wenn mir der Dichter eine reizende Landschaft in die Seele zaubern kann, die nur mich erfreut und erquickt, so ist diess gewiss keine stümperhafte Arbeit, und es gehört gewiss Genie und Imagination dazu, und ausserdem muss jede Handlung ihre Scene haben. Homers Gedichte (? bleiben immer dunkel, weil er die Scene bey Kleinasien für bekannt annahm. Wer denkt an Zeit,

---

*) Siehe Laokoon Kap. XV und XVI: Erich Schmidt, Lessing.

**) Vgl. Ardingh. I, 12; 276 ff., 302 ff., 306—308.

***) Auf Heinse trifft zu, was Haym (Leben Herders I, 233) über Herder in seiner Auseinandersetzung mit dem Laokoon (1. Wäldchen) sagt: „Er verlässt ihn (Lessing) oft nur, um auf einem Umwege wieder mit ihm zusammenzutreffen, aber er hat auf dem Umwege manches mitgenommen, was jener, absichtlich oder unabsichtlich, bei Seite gelassen. Er will meistens die Behauptungen seines Vorgängers nur einschränken, aber indem er sie einschränkt, macht er sie so weitherzig, dass sie an Wahrheit vielleicht gewinnen, an Bestimmtheit verlieren.“

†) Ardingh. I, 276; Heft 10 Bl. 103.

††) Heft 10 Bl. 101. Vgl. Anhang II.

wenn ich einem mit Worten etwas beschreibe, und dieser getäuscht dasselbe dabey sich vorstellt? Bey jedem Genusse sind wir ewig, und scheinen die Zeit nicht mehr zu fühlen."*) Da mochte er wohl an seine eigene Kunst der Naturschilderung denken, die gewiss nicht gering ist. Mit Herder berührt er sich auch in der schärferen Trennung von Malerei und Bildhauerkunst**), die bei Lessing durchweg zusammengeworfen und vom Standpunkte der Plastik aus betrachtet werden. Auch der Gräzismus Lessings, dass nur der gesittete Grieche zugleich habe weinen und tapfer sein können, erregt seinen wie Herders Widerspruch***). „Ich weiss nicht ob diess so richtig ist... Und lieber Lessing wie starb Sokrates! Der grösste Grieche! Wie starb Polyxena beym Euripides! Freilich fühlen sie, aber sie ertragen und schmiegen sich unter das Gesetz der Nothwendigkeit."†)

In Gegensatz setzt sich Heinse zu Lessings Auffassung des Hässlichen in der bildenden Kunst. Während Lessing dass Hässliche in der Dichtkunst zulässt, erklärt er, „die Mahlerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Hässlichkeit ausdrücken: die Mahlerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken."††) Gegenüber dieser idealistischen Auffassung vertritt Heinse eine gemässigt realistische, veristische, wenn er sagt: „Bey mehrern (Figuren) zur Darstellung einer Be-

---

*) Heft 10 Bl. 101. Ardingh. I, 277/78. Und hierzu macht er im Nachlass die Bemerkung: „Lessings Grundgesetz der Poesie ist also eine Sophisterey." Heft 10 Bl. 59. Im Ardinghello ist das weggeblieben.

**) Ardingh. I, 278, 284. Herder ed. Suphan Bd. 8, Plastik (1778) 14 ff.

***) Herder ed. Suphan III, 22 ff.

†) Heft 10 Bl. 93. Vgl. Laokoon I, ed. Blümner S. 153 (2. Auflage).

††) Lessing, Laokoon XXIV ed. Blümner, S. 309 (2. Auflage). Noch direkter ablehnend spricht Lessing sich in den Materialien zum Laokoon aus, Werke (Hempel) VI, 206. Die Hässlichkeit könnte wohl, „in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muss sie gänzlich davon ausgeschlossen werden."

gebenheit kann und muss er zuweilen gar die Hässlichkeit abbilden . . . Die mehrsten Begebenheiten in der Welt sind ein Kampf zwischen Tugend und Laster. Soll er das Laster schön darstellen? und ist er desswegen ein Kothmaler*), wenn er es hässlich darstellt? Hässlichkeit verändert hier seinen Namen, und wird zur Schönheit der Kunst. Die Geschichte soll auch bey dem Mahler nicht bloss Augenweide seyn, sondern tiefer dringen. Der Kunst dieses nehmen wollen, heisst sie zum schaalsten Zeitvertreib machen."**) Dieser gewiss vernünftige Standpunkt Heinses hängt zusammen mit seiner Betonung des Individuellen, Charakteristischen, Ausdrucksvollen***). Wir sahen, wie er gegenüber Winckelmann bereits auf verschiedene Schönheit, auf differenzierte Schönheitstypen drang. Doch war hier Winckelmann doch noch duldsamer als Lessing. Winckelmann hatte eingesehen, dass in der Historienmalerei der Ausdruck herrschen müsse, er hatte dem Ausdruck neben der Schönheit seine Stelle gelassen. Lessing aber, hierin päpstlicher als der Papst, hatte formuliert, die Schönheit sei der Hauptzweck der Kunst und der Ausdruck dieser unterthan. Er findet auch darin einen Unterschied zwischen bildender

*) Bezieht sich auf die Stelle im Laokoon (Lessings Werke ed. Muncker, 2. Aufl., 9. Bd., S. 12), wo von dem Rhyparographen Pyreicus die Rede ist.

**) Ardinghello I, 307. Dennoch bleibt Lessing das Verdienst, das Hässliche als eine ästhetische Kategorie erkannt, mit dem verwandten Komischen zusammengestellt und so die Diskussion darüber eröffnet zu haben. Laokoon XXIII—XXV. Vgl. Blümner, Laokoon, 2. Aufl., S. 658 ff.; Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853, S. 433 Anm. 1, wo das Hässliche als die ästhetische Unidee, das Negativschöne definiert wird S. 50. Mit Heinses Gedanken stimmt überein, was Rosenkranz S. 42 sagt: „Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Hässlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es grosse Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf seiner nicht nur zur Vervollständigung der Welterfassung, sondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung ins Tragische oder ins Komische."

***) Auch Herder betont das [illegible] gegenüber Lessing im 1. Wäldchen; vgl. Haym, Herder [illegible]

Kunst und Poesie, dass der Ausdruck des Hässlichen dieser unter gewissen Bedingungen (namentlich, wenn es sich mit dem Komischen berühre) erlaubt sei, jener aber nicht. Es tritt hier wieder der Grundmangel der lessingischen Untersuchung zu Tage, sein mangelndes Gefühl für die Malerei*). Für die Plastik ist der Kreis des darstellbaren und zulässigen Hässlichen allerdings bedeutend kleiner als für die Malerei. Heinse ist auf dem richtigen, von Winckelmann bereits angedeuteten Wege, wenn er den Ausdruck und vor allem den wahren Ausdruck als einen Bestandteil des Schönen auffasst und ihn sogar fordert. Hässlichkeit wird ihm unter gewissen Umständen zur Wahrheit der Kunst. Auch seiner Vollkommenheitsformel sucht er das anzupassen. Es gehöre eben mit zur Vollkommenheit, und der Eindruck des Vollkommenen als eines Ganzen leide nicht durch das notwendige, wahre Hässliche darin. Er kommt öfter auf das Problem zurück. Einmal heisst es: „Lessing schränkt die ganze bildende Kunst auf blosse Sinnenlust ein. Das lächerliche Hässliche wird bey längerer Betrachtung abscheulich, und das schädliche unförmlich. Antwort: wenn ich ein Gemählde nicht mit dem ganzen Inhalt mir vorstellen kann, so soll ich mit meinem leeren Haupt etwas andres anschauen.“**) Ja, Heinse fragt sich: „Soll ein Künstler die Alten bei der Susanne schön oder hässlich zeigen?***) Den Attila mit

kalagathei

*) Vgl. Schasler S. 446 ff. Tritt für Winckelmann gegen Lessing ein in der Frage, ob Schönheit oder Ausdruck das höchste Prinzip der antiken Kunst sei, und sagt, Lessing habe in der That die Schönheit der bildenden Kunst in der Antike nur als formale Naturschönheit des menschlichen Körpers betrachtet. S. 449.

**) Nachlass Heft 23 Bl. 1. Die Rollen scheinen schier vertauscht, wenn wir Lessing für den hedonistischen Zweck der Kunst eintreten sehen, während der sinnliche, ja oft sinnentolle Heinse eine Lanze für eine tiefere, ernstere Auffassung der Kunst als Schönheit und Wahrheit spendenden Göttin einlegt.

***) Die ausübende Kunst ist hier, wie über so manche ästhetische Tiftelei durch die That zur Tagesordnung übergegangen, im Sinne Heinses allerdings. Vgl. die jüngste und weitbekannte Darstellung des Motivs durch Arnold Böcklin.

tugendhaften Gesichtszügen? Und so den Heliodor? Sind diess nicht Fehler selbst bei Raphaelen?"*) Ja, in einer radikalen Aufwallung erklärt er sogar: „Eine historische Composition ohne Schreckliches und Lächerliches bleibt ein unschmackhafter Milchbrey mit allen andern Schönheiten."**) Bezugnehmend auf einige Sätze Mendelssohns***), verficht er seinen alten Standpunkt von Düsseldorf her, die Forderung des Naturwahren und Charakteristischen, und verknüpft sie mit der Frage nach der Darstellung des Hässlichen. Das Hässliche könne in einer historischen Komposition ein schöner Gegenstand sein; und flamändische Natur bei einer flamändischen Scene vollkommen, und schöner als griechische sein. Denn was sei Vollkommenheit anders als Übereinstimmung mit der Natur oder Einheit des Mannigfaltigen zu einem Ganzen†). Die Richtung auf das Natürliche, dieser eigenartige Naturalismus des 18. Jahrhunderts, zwingt Heinse also zur Anerkennung des Hässlichen als ästhetisch zulässiger, ja oft notwendiger Darstellungsform. Das wird ganz klar in einer Stelle bei Gelegenheit der Beschreibung der Laokoonstatue, wo er hinzusetzt: „Überspannung, Schreyen zum Verzerren geht aus der Natur heraus und kann bloss desswegen nicht mehr schön seyn, und doch zeigt mir der Fall, wo es philosophisch nothwendig bey einem jungen schönen Körper ist, und ich will euch beweisen, dass es auch alsdenn schön ist."††) Aber es kommt ihm doch komisch vor, „dass man gerade beym Laokoon hat beweisen wollen, dass die Griechen alles ins schöne gearbeitet haben, als ob ein Körper von Gift durchwühlt und angeschwollen so reizend wäre."†††)

---

*) Diese schüchterne Frage betreffs Raphaels hat Heinse im Ardinghello unterdrückt. Vgl. Ardingh. I, 307.

**) Heft 10 Bl. 88. Vgl. Anhang II.

***) In dessen Schrift „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Schriften ed. Moritz Brasch II, 147. „Alles was den Sinnen als eine Vollkommenheit vorgestellt zu werden fähig ist, könne auch einen Gegenstand der Schönheit abgeben."

†) Nachlass Heft 17 Bl. 46 ff.; vgl. Anhang II.

††) Heft 18 Bl. 65/66. Zu Lessings Laokoon II.

†††) Heft 18 Bl. 15; H ft 6 Bl. 64 ff.

Also, um zusammenzufassen, mit den allgemeinen grossen lessingischen Stilgesetzen für die Kunst ist er im Allgemeinen einverstanden. Noch bei der Besprechung von Kants Ästhetik sagt er, es sei die Aufgabe der Ästhetik, jeder Kunst ihre Gegenstände anzuweisen. Aber als ein mit den Kunstwerken alter und neuer Zeit sinnlich so vertrauter Mensch, wie Lessing es nie werden konnte, konnte er in Einzelvorschriften, die Lessing den Künsten macht, unmöglich mitgehen. Dort war er weitherziger, einsichtsvoller, und die Ästhetik sowohl wie die ausübende Kunst hat sich in den von Heinse erhobenen Einwänden fast durchweg in seinem Sinne entschieden, wenigstens die Tendenz für richtig erkannt. Bei Heinse stammen diese Abweichungen und Einwände noch mehr aus der sinnlichen Erfahrung als bei dem Manne, mit dem er hierbei oft an demselben Strange zieht, bei Herder. Wir konnten bereits in den kritischen Bemerkungen Heinses zum Laokoon manche Ähnlichkeit mit Herders Kritik*) feststellen.

Nun steht fest, dass Heinse Herders „Plastik“ kannte, denn im Nachlasse befinden sich Bemerkungen dazu**). Es ist sogar wahrscheinlich, dass Herder für ihn der grosse Anreger in diesen ästhetischen Dingen war, wie er es für Goethe gewesen. Heinse bekennt sich zu der herderschen Ansicht, dass die Physiologie der Sinne zum Ausgangspunkt der Ästhetik genommen werden müsse***). Das kam Heinses

*) Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet. 1769. Herders Werke ed. Suphan, Bd. 3. Ferner: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. 1778. Werke ed. Suphan, Bd. 8. Das vierte Wäldchen erschien bekanntlich erst nach Herders Tode.

**) Nachlass Heft 32 Bl. 75 ff. Vgl. Anhang II.

***) Siehe Max Dessoir, Geschichte der neuern deutschen Psychologie. 1. Aufl. Bd. I, 319 ff. Herder ist der konsequenteste Vertreter einer induktiven Ästhetik. In seinem posthumen, die riedelsche eklektische Ästhetik zersetzenden 4. Wäldchen heisst es: „Und eben die Methode, die ich vermisse, ist sie bisher nicht fast die Einzige gewesen? Von oben herab, von Schönheit und Erhabenheit fängt sich das Definiren an; man fängt also mit dem an, was eben das

persönlicher Anlage, seinem empirischen Zuge entgegen, der ihn in Aristoteles seinen philosophischen Mentor finden liess. „Jeder Sinn hat seine besondere Schönheit“*), ruft er aus, „was diese dem Auge im strengsten Verstand ist, ist Harmonie dem Ohr“ u. s. w. Alle Kunst ist ihm nur eigentlich Sinnenlust und alle bildende Kunst ist weiter nichts nach der Schönheit, als sinnliches Zeichen**). Aber er hat seine Bedenken, wenn Herder in Anlehnung an Diderot***) seine Beispiele aus der Pathologie erwählt, und meint: „Den Zustand des Auges, wenn es erst erwacht und noch schlaftrunken ist, für den eigentlichen auszugeben, ist wohl ein wenig Sophisterey. Und was das Auge eines Kindes und eines eben sehend gewordenen Kindes betrifft: Wer weiss denn nicht, dass alle unsere Sinnen erst durch Erfahrung und Übung ihre gehörige Wahrheit und Richtigkeit erlangen? Der Otaheite fühlte bey der süssesten Opernmelodie nichts, und hörte bloss ein Geklingel: ist desswegen nur der Schall fürs Ohr?“†) Das ist gewiss psychologisch sehr richtig bemerkt. Auch protestiert Heinse mit Recht gegen Herders allzu grosse Hervorhebung des Gefühls. „Das Auge ist das Licht des Gefühls, und thut vielleicht mehr für das Gefühl, als das Gefühl fürs Auge.“††) Herder spricht dem Auge das Begreifen des Dreidimensionalen ab, dem hält Heinse

---

Letzte seyn sollte, Schönheit . . . Was nach meiner Idee das Hauptaugenmerk des Werks wäre, die Phänomene und Data des Schönen zu sammlen, zu ordnen . . . Was nach meiner Idee die einzige Methode der ganzen Ästhetik wäre: Analysis, strenge Analysis der Begriffe.“ Herder ed. Suphan IV, 55.

*) Nachlass Heft 10 Bl. 84; vgl. Anhang. Vgl. Ardingh. I, 280: „Jeder Sinn hat sein eignes Element, worin der Ausdruck nur schwimmt.“

**) Nachlass Heft 10 Bl. 64.

***) Diderot, Lettre sur les aveugles; vgl. auch Erich Schmidt, Lessing, Laokoonkapitel hierzu.

†) Zu Herder ed. Suphan VIII, 3 ff. Vgl. Nachlass Heft 32, Bl. 76 ff.

††) Heft 32 Bl. 76. Vgl. Anhang II; vgl. Herder ed. Suphan VIII, 5 ff.: Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. Strassburg 1901.

richtig entgegen, dass das Auge erfahrungsmässig wohl einen Begriff von Form habe und nicht allein von Fläche*). Aber es ist wohl nicht zu leugnen, dass Heinses begriffsmässige schärfere Scheidung von Plastik und Malerei durch Herder wesentliche Förderung erfahren hat**). Für die Malerei war es wohl kaum nötig gewesen, ihm den Sinn für die Farbe und die Landschaftsmalerei, den Herder in seiner Plastik (und im 4. Wäldchen***) so ausgebildet zeigt, noch zu erhöhen. Die Düsseldorfer Gemäldebriefe zeigen darin gerade schon ein weit lebendigeres, sinnlicheres Gefühl als selbst Herder es besass. Frappant aber ist es jedenfalls, wie in der Praxis Heinse mit Herders dictum übereinstimmt, das da besagt: „Die Formen der Skulptur sind so einförmig und ewig, als die einfache reine Menschennatur; die Gestalten der Mahlerey, die eine Tafel der Zeit sind, wechseln ab mit Geschichte, Menschenart und Zeiten.“†) Heinse hatte das Letztere in Düsseldorf bereits vertreten. Für die Bildhauerkunst aber ist ihm das griechische Vorbild unerreichbar. Seine Beschreibungen von Statuen sind voll von Bewunderung, die nahe an Winckelmanns schwärmerischer Liebe streift.††)

---

*) Heft 32 Bl. 76. Vgl. Anhang II; vgl. Herder ed. Suphan VIII, 5 ff.; Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. Strassburg 1901.

**) Siehe Nachlass Heft 32; vgl. Anhang II. „Alle bildende Kunst ist fürs Auge; Herder ist ein Schwärmer mit seinem Gefühl bey der Bildhauerkunst.“ Nachlass Heft 10 Bl. 36. Vgl. Anhang II. Ardingh. I, 277, 278, 282—284.

***) Vgl. Richard Muther, Geschichte der Malerei V, 152. Haym, Herder II, 71. Herder ed. Suphan IV, 78 ff.

†) Herder ed. Suphan VIII, 35. In der „Plastik“, die zur Hauptsache bereits 1769 fertig war. Vgl. Haym, Herder II, 68 ff. Diese kulturgeschichtliche Abhängigkeit der Malerei scheint Heinsen also empirisch erwachsen zu sein, da Herders Gedanken darüber ja erst 1778 ans Licht traten. Möglich ist Beeinflussung durch Dubos. Vgl. v. Stein 230, 241. Heinse erwähnt ihn bei Besprechung von Winckelmanns Kunstgeschichte. Nachlass Heft 55.

††) Ardingh. II, 78 f. Bei der Beschreibung des Apollo von Belvedere heisst es: „Einige stolze Erdensöhne können diess bewunderte und schier noch angebetete Bild nicht ohne Verdruss und Wider-

Und es gilt ihm für ausgemacht, dass die Neuern die Griechen in der Plastik nicht erreichen können. „Bey einer gothischen Moral kann keine andre als gothische Kunst stattfinden.“ Die neuere Plastik könne das Nackte nicht darstellen, und dieses sei das eigentliche Sujet der Bildhauerei*). So erfährt Winckelmann, gegen den Heinse stets den hochmütigen Empiriker und Kunstkenner vertrat, indirekt durch Herder eine gewisse Rehabilitation bei Heinse.**) Auch darin zeigt sich dieser mit Herder in Übereinstimmung, dass er von der Poesie Leben verlangt. „Das Leben ist ihr höchstes und diess geht nach Graden. Das Todte ihr letztes und niedrigstes.“***) Und so begegnet er sich mit Herder in der Kritik der Stelle über den Bogen des Pandarus in folgender Ausführung: „Soviel man auf einmal auf dem Ohre fassen und merken kann, möchte man doch wohl mit Worten einen Körper auch ausser Handlung und Bewegung beschreiben dürfen; da überhaupt, die Bewegungen, die wir beschreiben von abwesender Natur, mit den Momenten der Rede keine Proportion halten. Warum soll ich mir z. B. nicht vorstellen können, was in einer Schachtel oder einer Stube ist . . . Und so gleichfalls in einer Landschaft? Meine Seele bewegt sich von selbst an jede Stelle, die ich nennen höre. Warum es mehr freut, wenn der Dichter z. B. den Bogen des Pandarus vor mir machen lässt, geschieht desswegen, weil die Bewegung Leben ist und alles Lebendige mehr freut, als Stillstand und Tod. Gleich und gleich gesellt sich gern, und so Leben und Leben. Poesie involvirt ein Ganzes, ich sag es noch einmal, und

---

willen betrachten . . . Gegen solche Atheisten will ich nicht predigen; ihr eigen Missvergnügen sey ihnen Strafe, und der Neid an andrer Freude.“

*) Ardingh. II, 80 f.

**) Hatte doch auch Winckelmann in einer ungedruckten Lobschrift Herders Tribut erhalten: „Denkmahl Johann Winkelmanns“, 1778. Vgl. Haym, Herder II, 74 ff. Also fast ein Menschenalter vor Goethes Denkschrift.

***) Nachlass Heft 10, Bl. 59.

nicht notwendig bloss Handlung.*) Herder hatte nun auch im 1. Wäldchen bemängelt (auch an dem Beispiel vom Bogen des Pandarus), dass Lessing es als bindendes Gesetz hingestellt hatte, in der Poesie müsse bei Schilderungen Coexistentes in Successives aufgelöst werden, Körperliches also in Handlung. Herder behauptet nun, diese von Lessing zuerst beobachtete Darstellungsart sei nur eine Eigenheit des epischen, des homerischen Stils**). So kommt er dahin, durch Vermittelung des Engländers James Harris, in der Energie das Wesen der Dichtkunst zu sehen***). Auch in dem Ausgehen von der leibnizisch-baumgartenschen Theorie der Ästhetik als einer Wissenschaft oder Logik der untern Seelenkräfte und der Auffassung der Schönheit als sinnlicher Vollkommenheit befand sich Heinse mit Herder auf einem Stücke†). Bei der grossen Temperamentsverwandtschaft beider ist das nicht weiter zu verwundern. Auch in der Kritik der kantischen Ästhetik nehmen beide einen ähnlichen Standpunkt ein, wie wir noch sehen werden††). Beide sind auch von Rousseau ausgegangen, nur mit dem Unterschied, dass Herder, weit mehr als Heinse, Gefühlsmensch war und blieb. Ihm war trotzdem Herder keine sympathische Persönlichkeit†††). Er ist ihm zu sehr Schwärmer, Pedant und Superintendent. Doch hängt das wohl eng mit Heinses nüchternem Rationalismus

*) Nachlass Heft 10, Bl. 92. Im Laokoon Lessings Kapitel XVI (Blümner, 2. Aufl., S. 257 f.).

**) Herder ed. Suphan III, 146 ff.; Haym, Herder I, 238 f.

***) Herder ed. Suphan III, 157 (überhaupt Abschnitt 16—19): „Wenn ich eins von Homer lerne, so ist's, dass Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern dass schon während der Energie die ganze Kraft empfunden werden müsse.“ Die Unterscheidung von ἐνέργειαι und ἔργα in der Ästhetik ist aus Harris, Dialogue concerning art, entnommen, der sie sich aus der aristotelischen Ethik hervorgeholt hatte. Vgl. Haym, Herder I, 241 ff.

†) Haym, Herder I, 178 f., 248 ff.; Werke ed. Suphan III, 158 ff.

††) Herders Kalligone und Heinse, Nachlass Heft 6 Bl. 63 ff.

†††) Nachlass Heft 27 Bl. 68 ff. Siehe Anhang I. Bei Gelegenheit der Besprechung von Aristoteles' Ethik erklärt er, der Husar (Herder) habe seinen roten Lappen Humanität daraus.

im Denken zusammen. Dieser so sinnenfreudige Mensch entwickelt sich nämlich aus einem glühenden Anhänger des Bürgers von Genf, den er in der Laidion noch sich darstellte*), zu einem recht kühlen Beurteiler der Schwächen des Menschen und des Schriftstellers Rousseau**). Seine ganze Natur geht immer mehr aufs Praktische, Handgreifliche, Vernünftige, Realpolitische, schliesslich auf das Studium der exakten Naturwissenschaften. Diese Hinneigung zum Exakten, teilweise zum Vernünfteln, zum Verstandesmässigen jedenfalls, zeigt sich auch in seiner Beschäftigung mit den ästhetischen Schriften Moses Mendelssohns:

---

*) Laidion S. 136, 144, 226, 250 („Der teure Mann Rousseau"); die belle âme Rousseaus S. 295, 317, 326 u. s. w.

**) Man vergleiche die ironische Anspielung auf den Contrat social: „Die armen Teufel merken jetzt erst den Nutzen, dass ihre Urväter sich in Gesellschaft begeben haben" (1772, Sch. I, 89 ff.), und den Erguss an Gleim: „Unsere neuern Staatsverfassungen sind alle Utopien ausser der Natur und die Quellen und Bäche der ersten Schöpfung Gottes sind zu stillen todten Seeen geworden" (1776 Sch. II, 19 f.), mit spätern Auslassungen. Da heisst es (Heft 25, 1788/89, Bl. 77 b): „Man mag sagen, was man will: der Stand der Wildheit ist nicht der vollkommenste Stand der Menschheit." Das erste Menschenpaar könnte nicht gut anders als unvollkommen gewesen sein, gleichsam Sprossen zum Walde (Heft 28, 32. Aphorismus). Den Menschen Rousseau nennt er nach Lesung seiner Confessions feig, unaufrichtig, eitel, kurz nicht gross und unterschreibt Mad. de Genlis' Urteil über die Neue Heloise: „Le roman de J. Jacques est à mon gré sot, bourgeois, impudent et ennyeux." Dies war 1790. Im Ardinghello ist der Rousseauismus allerdings noch mächtig (siehe das Naturpantheon, Ardingh. II, 276 ff.), auch seine Ansichten über Erziehung (Ardingh. I, 251 ff., 89 f. u. s. w. und Hildegard W. III, 201 ff.) sind durch Rousseaus Emile beeinflusst. In der Landschaftsschilderung, wie überhaupt im Naturgefühl, sind rousseauische Einwirkungen unverkennbar. Ebenso wie in der allgemeinen Richtung aufs Natürliche in der Ästhetik dieser Einfluss des Franzosen festzustellen war. Heinse hing in seinem Genuss- und Triebleben doch zu eng mit der Kulturwelt zusammen, als dass ihm der Rousseauismus dauerndes Lebensprinzip hätte werden können. Vgl. Hettner, Litgesch. III 3, 6. Kapitel.

Heinse hat Mendelssohns Beiträge zur Ästhetik sorgfältig studiert. Der Nachlass bezeugt das*) und der Ardinghello trägt die Spuren dieses Studiums an einigen Stellen sehr deutlich**). Mendelssohn geht bekanntlich von der Erklärung der Schönheit als der sinnlichen Erkenntnis der Vollkommenheit aus, die Baumgarten gegeben hatte. Er will sie zum Teil durch eine psychologische Betrachtung widerlegen, durch eine Theorie der Empfindungen. Heinse ist wohl im Ganzen mit ihm einverstanden, so lange er den empirischen Boden nicht verlässt. Wo er aber sich in metaphysische Regionen begiebt, oder wo gar seine Betrachtungen einen Stich ins Ethische annehmen, geht Heinse nicht mit. Da ist sein sensualistischer Rationalismus konsequenter und steht Baumgartens Auffassung näher***) Er polemisiert gegen Mendelssohn und giebt ihm Unrecht, wenn er im Anschluss an Platos Ästhetik zwischen einer irdischen und einer himmlischen Venus, einer sinnlichen irdischen Schönheit und einer metaphysischen Vollkommenheit unterscheidet. Das sind ihm hochtrabende Worte ohne allen Halt. Denkt Mendelssohn hier durchaus dualistisch, so Heinse entschieden monistisch. „Die Schönheit ist verschieden, so wie die Vollkommenheit der Wesen; und der kleinste Wurm kann in seiner Art so vollkommen seyn wie ein himmlischer Geist in der seinigen, und Gott als Gott ist die Hauptvollkommenheit und Schönheit

---

*) Heft 17 des Nachlasses besteht überwiegend aus Kritik und Auszügen folgender mendelssohnscher Schriften: 1) Briefe über die Empfindungen (1755 zuerst von Lessing veröffentlicht); 2) Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen (1761); 3) Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften (1757); 4) Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften (1758). Vgl. Moses Mendelssohns Schriften ed. Moritz Brasch. II. Bd. Schriften zur Psychologie und Ästhetik S. 15 ff. Leipzig 1880 (zitiert Mend. ed. Brasch II). Vgl. Anhang.

**) Z. B. Ardinghello I, 274, 275/77, 288, 299.

***) Vgl. Dessoir, Entstehung der n. Psychologie. v. Stein, S. 368 f. G. Kanngiesser, Die Stellung M. Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1868.

ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt.“*) Allerdings schliesst er sich Mendelssohn an, wenn er sagt, Schönheit sei ein gegenseitiger Begriff, es gehöre allezeit ein Gegenstand dazu und jemand, der ihn denke und empfinde**). Aber Heinse verfährt wesentlich empirischer, wie er sich den spekulativen Begriff der Schönheit durch Erfahrung erwachsen denkt. Er sagt im Anschluss an Mendelssohn: „Die Schönheit ist das Resultat der Vollkommenheit. Sie will etwas Momentanes, ein Ganzes auf einmal. *Καλός*, pulcher, bello, schön begreift immer nur einen Blick. Vom Körperlichen haben wir's hernach auf andere Sinne übergetragen und endlich auf blossen Verstand. Wir erblicken schön, was wir vollkommen denken; und nennen endlich jede Empfindung des Vollkommenen schön . . . Wenn man sie so im engen Verstand nimmt, so ist Schönheit freylich so veränderlich, wie die Menschen, und dieser nennt schön, was dem andern ekelhaft und abscheulich vorkömmt.“***) Zu völliger Klarheit ringt sich Heinse allerdings gerade in diesem Punkte nicht durch. Die ganz und gar im Spekulativen steckende Vollkommenheitsformel hängt ihm wie ein Klotz an den Füssen, so dass er nicht frei vorwärtsschreiten kann. Aber gegenüber Mendelssohns, Shaftesburys, Winckelmanns und Mengs' ästhetischem Idealismus, der sich im Wesentlichen auf Platos Grundidee zurückführen lässt, muten uns Heinses Anschauungen doch positiver, realistischer an. Aristoteles' Einfluss darf auch hier angenommen werden. So sagt er sich bei Lesung des Mendelssohn: „Wir wissen von keiner andern Vollkommenheit als sinnlichen; selbst die strengste mathematische müssen wir uns erst sinnlich machen, ehe wir einen Begriff davon haben.“ Er entwirft eine Skala ästhetischen Erkennens und Geniessens: „Bei Untersuchung der Schönheit

---

*) Mend. Schriften II, S. 30 f. Heinse, Nachlass Heft 17, vgl. Anhang.

**) Vgl. Dritter bis fünfter Brief über die Empfindungen. Stein, S. 368.

***) Heft 17; vgl. Anhang und Ardingh. I, 299; deutlich beeinflusst von Mend. II, 29.

ist der erste Blick aufs Ganze allzeit nur blosse Ahndung; nach deutlichem Begriff der Theile und ihrer Harmonie und Proportion zu einander kömt alsdann erst das wahre Gefühl, der eigentliche reine völlige Genuss derselben, bey Kunstwerken für die Phantasie, bey wirklischen Schönheiten für die Sinne; der stärkste Genuss ist, wenn alle Sinnen, äussere und innere, sie berühren und sich so nah wie möglich damit vereinigen*). . . . Wer die klarste Vernunft, den höchsten Verstand und stärksten kräftigsten Sinne hat, geniesst augenscheinlich am meisten.“ Ebenso fest wie sich Heinse in der Vollkommenheit auf die Sinne beruft, fordert er, dass die von Leibniz herstammende, das ganze 18. Jahrhundert beherrschende Einheit im Mannigfaltigen (als eine ästhetische Grundformel) schon gedacht werden müsse und nicht bloss vom Sinn abhange. Und schliesslich weist Heinse gegenüber Mendelssohns idealisierendem Kunstideal auf die Natur als die alleinige Quelle der Schönheit und Vollkommenheit. In der Natur aber sei alles individuell. Nun sei die Kunst allerdings mehr auf das Allgemeine angewiesen, ihr Ideal aber sei weiter nichts als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen in der Natur. Und gegen Mendelssohns moralisierende Tendenz bemerkt er auch, dass ein jeder am Ende in der Moral seine Natur selbst in Übereinstimmung zu bringen suchen solle und von einem andern nicht mehr verlangen, als mit seiner Natur übereinstimme**). Im Einzelnen verargt er Mendelssohn seine Abhängigkeit von Winckelmann***), die sich auch in der Auffassung der Allegorie

*) Nachlass Heft 17.

**) Vgl. Anhang, Heft 17 Bl. 42 ff. Mend. Schriften II, 151 f., 121 f. Auch hier ist Mendelssohn von Plato und den platonisierenden Engländern abhängig. Heinse protestierte dagegen nach Anlage und durch Aristoteles bestimmter Denkrichtung. Eine Unterordnung der Kunst unter Zwecke und unter das Moralische, Platos Geringschätzung des Kunstschönen, sowie überhaupt seine Verworrenheit und seine Widersprüche in der Ästhetik stiessen ihn ab. Vgl. Schasler S. 78, 117 ff.

***) Vgl. Heft 17 Bl. 50 ff. (Anhang II). Mend. Schriften II, 151/52; 9/10.

und des Hässlichen*) zeigt. Eine entschiedene Einwirkung aber hat doch die Abhandlung „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften“ im Ardinghello hinterlassen, wenn auch dort diese Schrift gewiss unter der „weitläuftigen Schreiberey der Sophisten“ mit begriffen ist**). Im Ganzen genommen, betont also Heinse gegenüber Mendelssohn seinen sensualistischen Rationalismus. Von dem spekulativen Rationalismus sich ganz zu befreien, gelingt ihm nicht trotz einiger rein empirischer Anläufe, wobei ihm wieder sein Begriff der Natur als Quelle alles Schönen Dienste leisten muss***).

c) Heinses ästhetischer Standpunkt (Natur und Ideal).

Aus diesem Schwanken zwischen dem spekulativen, rationalistischen Begriff der Vollkommenheit und dem Sensualismus, dem Betonen des Erfahrungsmässigen und Natürlichen kommt Heinse eigentlich zu keinem klaren Schlusse. Bald überwiegt bei ihm das Eine, bald das Andere. Doch schliesst

---

*) Siehe früher bei Winckelmann und Lessing. Heft 17 Bl. 46 ff.; Bl. 61 f. Mend. Schriften II, 158/59.

**) Ardingh. I, 274; Mend. Schriften II, 171 ff., 174. Mendelssohn knüpft an Longins περὶ ὕψους an und kannte Burkes Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1757, noch nicht, als er seine Abhandlung schrieb. Lessing trug sich bekanntlich mit einer Übersetzung Burkes. Kant aber gab in seiner „Urteilskraft“ die erste schärfere Formulierung des Begriffs Siehe Mend. Schriften II, 209 ff.

***) Sonst bekämpft Heinse noch Mendelssohns und Watelets allerdings ganz vage Bestimmung des Reizvollen, das er mit dem Graziösen ziemlich identisch setzt. Vgl. Anhang; Mend. Schriften II, 85. Er verteidigt Leibnizens Auffassung der Vollkommenheit als einfache Realität gegenüber Wolff und Mendelssohn, Schriften II, 92 f. Die Idee der Farbenklaviere nach Analogie der Tonklaviere hält er für bedenklich. Überhaupt verwirft er diese Analogie von Ton und Farbe, die auch später verfochten worden ist (siehe F. G. Unger, Disque chromoharmonique pour servir à expliquer les règles de l'harmonie des couleurs. Göttingen 1854. Ch. A. B. Huth, Farbige Noten. Hamburg 1886). Mend. Schriften II, 55 ff.; 85. Heft 17, Anhang II.

er einen Kompromiss, der sich dem Idealismus Schillers und Goethes nähert. Auch für ihn steht fest, dass man die Natur nicht abschreiben könne, „sie muss empfunden werden, in den Verstand übergehen, und von dem ganzen Menschen wieder neu gebohren werden. Alsdenn kommen allein die bedeutenden Theile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die das Herz ergreiffen und die Sinnen entzücken . . . Je grösser und erhabner der Künstler: desto edler und eingeschränkter die Auswahl.“*) Bei Moses Mendelssohn war ihm dieser Gedanke der Ablehnung des batteuxschen Standpunktes entgegengetreten**). Auch Raphael Mengs spricht den Gedanken der Erhebung über die Natur aus***). Für Winckelmann war dieser Punkt ein Wesentliches seiner Kunstauffassung†) Im Sinne dieser Auswahl aus der Natur und dieser Typisierung definiert Heinse das Klassische als „das Gedrängtvolle, wenn einer alles Wesentliche und Bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und nachahmt.“††) Dies spricht er öfter aus. An einer Stelle des Nachlasses heisst es z. B.: „Auch die bildende Kunst ahmt nur nach, was wesentlich und wahr ist voll Bedeutung; so wie der Dichter nicht das überflüssige in der gewöhnlichen Rede der Menschen nachahmt, sondern auch nur das wesentliche, das bedeutende.“†††) Dies ist ein bedeutungsvoller Umschwung seiner Anschauungen seit Düsseldorf. Dort stand er noch mehr im Banne der Naturnachahmung, wenn er die Täuschung als das erste Gesetz der Kunst ansah*†). Wenn Sulger-Gebing sagt, Heinse habe ungleich Klinger und Goethe in Italien erst recht den Sturm und Drang in sich ausgebildet, so trifft das weder im Allgemeinen zu, noch ist

*) Ardingh. I, 313/14.

**) Mend. Schriften II, 151 ff.; Stein, 378. Nachlass Heft 17 Bl. 41 ff. (Anhang II).

***) Mengs, Gedanken über die Schönheit, Reclam Nr. 627, S. 18 ff. Dessoir, Karl Philipp Moritz als Ästhetiker, Berlin 1889, S. 11 ff.

†) Justi, Winckelmann II 2, 142 ff.

††) Ardingh. I. 285.

†††) Nachlass Heft 10 Bl 90. Anhang.

*†) Nachlass Heft 32 Bl. 94.

es für seine Kunstauffassung richtig*). Noch im Jahre 1793 äussert sich Heinse im Sinne der Naturwahrheit gegenüber der Naturwirklichkeit. Diese könne die Kunst nie erreichen. „Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen . . . Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlacken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt.“**) Und allerdings ist ihm die Kunst nicht Selbstzweck. Soll sie auch nicht moralisieren oder ihr Wesen in der Belehrung suchen, so ist ihm doch der Endzweck aller Kunst, die Menschen zu erquicken und stolz und gross zu machen***). Er lebte zu sehr in und mit seiner Zeit, war zu sehr auch ein bewusster Angehöriger des aufstrebenden Bürgerstandes, als dass er sich bei einem schemenhaften l'art pour l'art-Standpunkte hätte beruhigen können. Also Genuss und Erhebung, Erziehung sollen die Künste in den Menschen wirken. Darin sind sie ihm alle verwandt und „sie zusammen erhöhen und verstärken die Glückseligkeit des Menschen, bilden sein Gefühl, mehr als Alles für die Schönheiten der Natur, und setzen ihn über das Thier.“†) Sinnlichkeit ist ein Grundzug von Heinses Wesen, und seinen pädagogischen Zug haben wir ebenfalls bereits hervorgehoben. Auch hier also gehen diese charakteristisch ineinander. Nur in scheinbarem Widerspruch hierzu steht der Passus im Ardinghello, der als die Quintessez der in Italien gewonnenen Kunstauffassung Heinses gelten muss: „Die höchste Vollkommenheit ist überall der letzte Endzweck der

*) In seinem Aufsatz in der Zeitschrift für vgl. Litgesch. Bd. XII, S. 352.

**) Nachlass Heft 5/9 Bl. 24 ff. Siehe Anhang. Vgl. Hildegard W. IV, 37!

***) Heft 10 Bl. 56 (Anhang).

†) Ardingh. I, 31.

Kunst, sie mag Körper oder Seele, oder beydes zugleich darstellen; und nicht die blosse getroffene Ähnlichkeit der Sache, und das kalte Vergnügen darüber. Der Meister sucht sich dann unter den Menschen, die ihn umgeben, zu seiner Darstellung das beste Urbild aus, und erhebt dessen individuellen Charakter mit seiner Kunst zum Ideal. Die Schönheit muss allgemein: der Charakter aber individuell seyn, sonst täuscht er nicht, und thut keine Wirkung; und das Individuelle kann der Mensch so wenig als das Gold erfinden. Diess ist das Problem, an dessen Auflösung so viele scheitern."*) Hierin stellt sich also für Heinse eine Verquickung von Realismus und Idealismus, vom typisierenden Eklektizismus und Naturalismus dar. Es ist die Diagonale aus dem Parallelogramm der ästhetischen Einflüsse, die auf ihn wirkten.

d) Michel Angelo.

Diese theoretischen Auseinandersetzungen Heinses mit der Ästhetik mussten erwähnt werden. Sie haben seine Kunstanschauungen wesentlich beeinflusst. Vor allen Dingen betont er nicht mehr so stark den künstlerischen Subjektivismus auf dem Boden des Naturalismus wie in Düsseldorf. Die Antike wird eine Macht auch für ihn. Sie verleiht ihm einen Hauch ruhiger Objektivität, die allerdings durch sein Temperament öfter durchbrochen wird. In Italien gewinnt Heinse den ihm eigenen Stil seiner Beschreibung und Besprechung von Kunst, Künstlern und ihren Werken. Die Halberstädter Anfänge in dieser Richtung stehen ganz unter dem Zeichen Winckelmanns und selbst die Düsseldorfer Essays, auch der über Rubens, zeigen unverkennbar die Züge winckelmannschen Stils. Das konnte bei aller Gegnerschaft gegen Winckelmann nicht gut anders sein. Das selbständige Studium der Antike war einer der Faktoren, durch den sich Heinse von dieser stilistischen Übermacht emanzipierte. Gleichwohl konnte er schon seiner Natur nach nicht ein so un-

*) Ardingh. I, 314.

bedingter Anhänger klassischer Kunst, der wirklichen oder der konstruierten, werden wie Goethe. Davor bewahrten ihn seine fünf Sinne, seine sinnliche Natur, die, dem Positiven zugewandt, sich schliesslich durch keine Theorien die Augen verbinden liess. Und es kam ihm auch darauf an, im Kunstwerk den Künstler zu studieren. Des Künstlers Seele im Kunstwerk auszuforschen, hält er für die beste Art, über Kunstwerke wahr zu urteilen*). Es ist die Methode, die ihm Rubens gegenüber so vortreffliche Dienste geleistet hatte. Ja, er geht so weit zu erklären, die beste Kunst sei ein blosses Denkmal verflossenen Genusses oder Leidens für den Künstler selbst, das ihm lediglich Anlass gebe, sich das Ganze wieder vorzustellen und in sein Gedächtnis zurückzurufen**). Diese psychologische Betrachtungsart, die Kunstwerke als Bekenntnisse der Künstlerseele zu begreifen, nennt er einmal das Hauptvergnügen daran***). Es ist lehrreich zu beobachten, wie diese Art der Betrachtung bei einer so gewaltigen Künstlerpersönlichkeit wie Michel Angelo standhält. Es ist erfreulich zu sehen, dass er, im grossen Ganzen wenigstens, allen Abstraktionen den Laufpass giebt und uneingeschränkt, wie sein Freund Maler Müller, das mächtige Genie bewundert. Auch auf Goethe war der erste unbefangene Eindruck der sixtinischen Fresken so gewaltig, er war so sehr für ihn eingenommen, dass ihm „nicht einmal die Natur auf ihn schmeckte". Aber die Begeisterung verflog bald und von ihm ist nicht mehr die Rede†). In die Rubriken im goetheschen Kunstsystem liess sich ein Michel Angelo allerdings nicht unterbringen. Er hätte alle Systemklammern gesprengt. Bei Heinse liegt es hier wesentlich anders. Heinse hat für ihn vor allen Dingen die Bezeichnungen des Ge-

*) Heft 10 Bl. 34 f.; Bl. 45 (Anhang II).

**) Ardingh. I, 301.

***) Ardingh. II, 91.

†) Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 201 ff. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Fr. von Stein ed. E. Schmidt, S. 231. Und vorher S. 226: „seine Grossheit geht über allen Ausdruck".

waltigen, Erhabenen, Unvergleichlichen. Vor dieser Erhabenheit verschwindet ihm selbst ein Raphael und wird klein und gewöhnlich*). Doch drängt sich ihm auch hier der Vergleich mit der Antike zu Ungunsten Michel Angelos auf. Gegen die Antiken gehalten, ist er doch ein Wilder**). Von den Fresken in der Capella Sixtina schreibt er gegen Ende seines Aufenthalts in Rom: „Voll wilder Majestät sind alle seine Herrgotte, und jeder hat etwas ungeheures im Ausdruck . . . Der menschliche Körper ist in allen möglichen Stellungen schier ausgezeichnet . . . Die Propheten und Sybillen sind lauter grosse mächtige Charaktere, in Feuer, Eifer und Begeisterung. Einige Köpfe haben natürliche alte Gestalt, aber wenig edle . . . Überhaupt ist es ein herrlich Spiel der Phantasie mit der Gottheit vier bis fünfmal. Die kolossalischen Füsse mit den Knochen zeigen so recht, wie die Alten mit ihrer Kunst nur spielen konnten, zu einer solchen Fertigkeit hatten sie es gebracht im Gefühl schöner und wahrer Formen.“**) Ähnlich ist sein Urteil bei der bekannten Statue des David, „sie hat viel gutes“. Aber zum Unterschied davon fühlt er erst am antiken Ajax „das Vollkommene der Form, wo nichts fehlt und nichts überflüssig ist, die eigentliche Schönheit“***). Hier haben wir also eine merkliche Hinneigung zu Winckelmann. Ein zusammenfassendes Urteil Heinses über Michel Angelo lässt dies auch erkennen, wennschon er das Gefühl für seine Grösse doch nie verliert. Er sagt: „Der grösste Meister der neuern Zeit ist Michel Angelo an Richtigkeit im Nackenden, und Erhabenheit seiner Denkungsart. Doch hat er kein Gefühl für schöne Form gehabt, und ein elendes Auge für Farbe, und war gar zu arm an Gestalt. Er hatte wenig Gemeinschaft mit andern Menschen und wusste also auch wenig, was sie freut.“†) Aber das Prädikat der Grösse

*) Ardingh. I, 267 ff.

**) Im Tagebuch der Rückreise, Heft 19/20 Bl. 79 ff.

***) Heft 19/20 Bl. 107.

†) Heft 22 S. 102. Merkwürdig ist sein Urteil über den Moses (Nachlass Heft 17 Bl. 54): „Ist mehr zornhaft als stark, hat aber ächte jüdische Gestalt; er sollte weder Athenienser noch Jonier seyn

versagt er ihm doch nicht. Nirgendwo zeigt sich aber der Umschwung seiner Anschauungen klarer, als gerade bei Michel Angelo. Er ist von seiner Grösse und Erhabenheit hingerissen und tadelt an ihm doch was zu seiner Individualität gehört, was in das künstliche griechische Schönheitsideal aber nicht hineinpassen will, seinen Realismus. Überhaupt verwirft er deswegen die Florentiner. Der betreffende Passus mag hier wegen seiner Bedeutung in extenso folgen*): „Ihren Mahlern fehlt es durchaus an schöner Gestalt und Form, und überhaupt an Verstand ein Ganzes schön und gross hervorzubilden. Ich kenne von allen kein einziges vollkommenes Kunstwerk von tiefer Wirkung. Masaccio, Leonardo, Michel Angelo, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo waren gewiss sehr grosse Männer und verdienen als Erfinder und Wiederhersteller der Kunst alle Hochachtung, aber keiner hat ächte Schönheit, und Ideale von Gestalt in der Phantasie gehabt, Michel Angelo allein ausgenommen was das Erhabene und Schreckliche betrifft, wovon seine Herr Götter in der Capella Sixtina zeugen, und das kleine Bildchen von der Kreuzigung im Pallast Borghese**). Die andern haben Portraite gemacht, die bey grossen historischen Compositionen sich selten nur erträglich zusammenschicken." Man fragt sich, ob das derselbe Mann geschrieben habe, der Rubens

— Der Künstler hat viel von dem Gesetzgeber gefasst, der bis in sein achtzigstes Jahr an seinem Plan brütete in einsamen Gebürgen, nachdem er Welt und Menschen kannte. Der Bart ist zu lang und voll und frisch für einen solchen Greis, doch giebt er ihm Erhabenheit. Der linke Arm ist das grösste Meisterstück von Fleisch und Wahrheit das die Neuern hervorgebracht haben, nur zieht er wegen seiner sinnlichen Lebendigkeit vom Ganzen ab; er hält damit das niedergefallene Obergewand an den Oberleib, diess gibt dem Körper eine gewisse Handlung. Für ein Grabmal, wo er bloss allegorische Person ist, kann er gewiss für ein grosses Kunstwerk gelten; man sieht daran immer eine höhere Art Mensch ob wir gleich Jüdisches zu verachten gewohnt sind." Bei aller Anerkennung doch merkwürdig vernünftelnd. Doch bemängelt er einmal Mengs Ausdruck „Galeerensklave" für das gewaltige Werk.

*) Heft 19/20 Bl. 101 ff.

**) Vgl. Ardingh. I, 270 ff.

jenen begeisterten Hymnus gewidmet hatte. Dort war es gerade der kräftige, bodenständige Realismus, den er feiert, hier fordert er Verstand, echte Schönheit und Idealgestalten. Et tu Brute! Der Systemzwang der ästhetischen Auffassungen der Zeit, dazu der auf das Abstrakte, Formelhafte gehende Rationalismus des Jahrhunderts der Aufklärung besiegt selbst den unbefangenen Sinn eines Heinse. Man beachte aber doch, wie er Michel Angelo aus der Umgebung heraushebt, um ihn auf ein einsames Piedestal der Grösse zu stellen. Derselbe Heinse, welcher in Rubens vor allem die Künstlerpersönlichkeit schätzt und schildert und aus ihr heraus seine Werke versteht und beurteilt, verleugnet sich doch auch hier nicht so ganz. Die Kuppel von St. Peter ist ihm der kühnste kolossalische Gedanke eines Riesengeistes*). „Alles, was Palladio und Vignola gebaut haben ist, obgleich schöner in seiner Einheit manches vielleicht, doch klein gegen diesen Koloss.“**) Überhaupt ist uns Palladio durch Heinse treffender charakterisiert, der ihn einmal eine heitere Seele voll des fürtreflichsten des Alterthums heisst***), als durch Goethe, der nur ihm und Raphael die Grösse schlechthin beimisst.

*) Ardingh. I, 313.

**) Heft 18 Bl. 18 f. Ebendort heisst es von St. Peter: „Die Vorderwand mit den vielen kleinen Löchern gleicht eher einer grossen Vogelhecke, als einem majestätischen Eingang zu dem Haupttempel von Europa. Der berninische grosse Säulengang auf dem Platze davor ist herrlich, aber die zwey schrägen Gänge, die nach der Kirche von ihm laufen, verbinden ihn mit ihr sehr unharmonisch; es macht gerad die fatale Form von einer Spitzzange, die nicht zu ist. Übrigens muss man doch gestehn, dass das Ganze meisterlich zusammengerechnet ist, und von aussen, hinten herum und auf den Seiten grosse Massen zeigt, und von innen und aussen voll reiner Proportion in allen Theilen und schöner Verzierung an den Kapitälen und Kränzen dasteht, und überhaupt genommen das wichtigste Werk der neuern Baukunst ist.“ Heft 17 Bl. 33 heisst es von der Peterskuppel: „Die Höhe und Weite der Kuppel in Proportion der kleinen darunter gehenden Menschen, giebt ihm etwas erhabenes, beschirmendes, bedeckendes, und stimmt zum Gefühl der Gottheit und des Unendlichen.“ Ein andermal freilich erscheint ihm im Vergleich zur Rotunda die Kuppel von aussen zu geziert. Heft 14 Bl. 62.

***) Ardingh. I, 40/41 und Heft 19/20 Bl. 135b.

e) Die Baukunst.

Die Baukunst rechnet Heinse mit Aristoteles und Batteux nicht zu den schönen Künsten*). Sie ist ihm zweckmässige Kunst, die einem Bedürfnis Rechnung zu tragen habe. Und zwar nicht nur rein materiellen, sondern auch metaphysischen. Hier zeigt er nun eine merkwürdige Unbefangenheit des Urteils. Hier ist er weniger behindert von verstandesmässigen ästhetischen Formeln, als in der Plastik und Malerei. Er verwirft die Gotik durchaus nicht schlechtweg**). Nur gegen die „fratzenhaften" Verzierungen des gotischen Stiles tritt er auf aus Gründen der Zweckmässigkeit und der Schönheit. Sonst aber ist es ihm klar, dass christliche Kirchen nicht als griechische Tempel zu bauen sind. Sie haben ganz andren Zwecken zu dienen. Es ist, als hätte dieser Sohn des aufklärenden Zeitalters doch ein Gefühl für den Geist, der jene himmelanstrebenden Hallen gotischer Dome schuf. Build thee more stately mansions, o my soul! „Ein feyerlicher gothischer Dom mit seinem freyen ungeheuern Raume . . . wird immer das kleinliche Gemächt im Grossen, seys nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athenienser! bey einem Manne von unverfälschtem Sinn zu Schanden machen."***) Wir erinnern uns des Eindrucks, den der Strassburger Münster auf ihn machte. Auf der Rückreise fällt er das charakteristische Urteil über den Mailänder Dom: „Der Dom ist das herrlichste Sinnbild der christlichen Religion, das ich noch gesehen habe; gigantisch und handwerksburschenmässig in Plan und Ausführung, ein Werk der allermächtigsten Einfalt mit einem Plan nach dem Kreuze, so natürlich wie ein Kind finden kann."†) In diesem Falle möchte man Heinse gewiss zu den Männern „mit unverfälschtem Sinne" rechnen. Goethe ging auf seiner Reise

*) Ardingh. I, 42/43.

**) Da der „gotische Geschmack" nicht zur ästhetischen Einheitsformel stimme, sei er verwerflich, sagt Mendelssohn, Schriften II, 29.

***) Ardingh. I, 46.

†) Heft 19/20 Bl. 151/52.

nach Italien an gotischen Baudenkmälern vorbei ohne ihrer mit einem Worte zu erwähnen, während er an dem Barockstil der Jesuitenkirchen immerhin noch Bemerkenswertes fand. Was Heinse vor einer ähnlichen Voreingenommenheit schützte, war eben jene Auffassung der Architektur als Zweckmässigkeitskunst. „Die Schönheit der Massen muss aus einem glücklichen geheimen Gefühl hervorkommen . . . hier lassen sich keine bestimmte Regeln geben.“*) Auffallend ist, wie er in dieser Betonung des Zweckmässigen mit weit jüngern Bestrebungen zusammentrifft. Er betont bereits die konstruktive Bedingtheit durch das Material, welche später durch Semper und Bötticher so nachdrücklich und eindringlich verfochten worden ist**). Besondere Verhältnisse bei andern Bedürfnissen erforderten besondere Raumgestaltung bei Kirchen, Theatern, Festungen, Tanzsälen***). Er wundert sich, dass noch niemand auf den Gedanken gekommen sei, eine Kirche wie ein antikes Theater zu bauen, d. h. die Sitze amphitheatralisch anzuordnen †). Im Bautechnischen tritt er ganz im Sinne der modernen Technik der neuen Welt gegen Materialverschwendung auf. Am Dom zu Florenz nämlich findet er die Bauart kleinlich und ängstlich und doppelt und dreifach so stark, wie sie zu sein brauchte ††). „Was braucht einer zwölf Schritte zu machen, was er mit einem kann? Warum Fuss vor Fuss fortsetzen aus schwermütiger Ängstlichkeit um nicht zu fallen?“ fragt er und berührt damit ein ästhetisches Prinzip (das des geringsten Kraftaufwandes), dessen Richtigkeit ihm von modernen englischen Ästhetikern (wie Herbert Spencer) und amerikanischen Architekten unserer

*) Ardingh. I, 44.

**) Ardingh. I, 43 ff. Nachlass Heft 10 Bl. 112.

***) Heft 18.

†) Diese für den protestantischen Gottesdienst, in dem die Predigt und die Erbauung durch das Wort des Predigers im Mittelpunkt stehen, geradezu aufgedrängte Bauform lässt sich in Amerika, das da keinen abstrakten Traditionen zu folgen hat, an protestantischen Kirchen besonders häufig beobachten. Heft 23 Bl. 4. Über San Onofrio in Rom.

††) Heft 19/20 Bl. 85 ff.

Tage bereitwillig und unbedingt zugestanden würde. Die deutsche Baukunst aber wandert heute noch alte historische Wege, so dass in der That auch hierin nach Goethes Wort Amerika es mit seiner Unbefangenheit durch Traditionen besser zu haben scheint. Aus Gründen dieser Material- und Energieverschwendung erscheint ihm auch der Palast Pitti als ein entsetzlicher Steinhaufen ohne alle Grazie, Leichtigkeit und Schönheit, als plump und prahlerisch*). Was ihm an der Architektur der Alten so gefällt, ist dass bei allem was sie bauten, der Zweck und Nutzen so rein hervorleuchte**). Aber unter den Neuern wird „ein gebührend Lob" doch auch Bramante, Sangallo, Michel Angelo und Palladio zuerteilt. An der aus einem Teile der Diocletiansthermen erbauten und umgebauten Karthäuserkirche zu Rom sieht er, dass die alte Kunst zu stark ist und selbst in ihren Ruinen die neuere noch erdrückt***). Die altchristliche Basilika St. Paul vor Rom ist ihm wegen ihrer einfach schönen Gliederung die höchste Pracht der Welt und nichts übertreffe sie†). Und auf der Rückreise erlebt er, nach seinem Tagebuche, einen der schönsten Morgen der ganzen Reise durch die Bauten Palladios zu Vicenza, von denen einer immer schöner als der andere††).

So wirkt also auch hier die Antike mit ihren einfach schönen Linien faszinierend auf ihn ein, aber doch nicht bis zur Ausschliessung alles dessen, was nicht in ihrem Geiste geschaffen. Sein Urteil über die Gotik ist immer noch eins der verständigsten, die im 18. Jahrhundert darüber abgegeben worden sind. Hier folgte er wenigstens seinem Gefühl, das ihn richtig leitete. Seine alte Forderung, dass sich die Kunst nach Milieu und Volk verschieden gestalten müsse, vertritt

---

*) Heft 19/20 Bl. 101. Ähnlich beurteilt er den Palast Strozzi.

**) Ardingh. II, 102.

***) Heft 19/20 Bl. 59.

†) Ardingh. I, 263 ff. Die Kirche, nach einstimmigem Urteil die schönste Roms, wurde 1823 durch Feuer zerstört. In ihrer jetzigen Gestalt hat sie ihren einfach schönen Charakter zum Teil eingebüsst.

††) Heft 19/20 Bl. 135.

er in der Baukunst uneingeschränkt. In Verona findet er sogar das Volk „viel auf deutschen Schlag“*) und es fällt ihm auf, dass gerade dort so viele gotische Baudenkmäler sich finden, an denen Italien sonst so arm ist

f) Die Plastik.

In der Plastik war Heinse auf dasselbe Anschauungsmaterial angewiesen wie Winckelmann. Winckelmanns Ansichten über die Plastik werden auch im Wesentlichen die seinen trotz aller Polemik**). Heinse gerät durchaus in den Bann der griechisch-plastischen Idealschönheit, wie sie Winckelmann aus dem beschränkten Material, das ihm zu Gebote stand, formuliert hatte. Was will es da viel besagen, wenn er der einen Schönheit im Sinne Platons und Winckelmanns seine mehreren individualisierten Typen griechischer Plastik entgegensetzt. Jedenfalls sind diese Typen in ihrer Zahl sehr beschränkt. „Unter 1000 Gesichtern findet man kaum ein halb Dutzend fürtrefflich für den Marmor, aber eine Menge für die Farbe. Die Bildhauerkunst ist die echte Probe schöner Form.“***) Schöne Form, das ist's, was er verlangt. Darum ist ihm die Plastik vornehmer, steht höher in der Rangordnung als die Malerei†). Deshalb existiert für ihn auch die gesamte Renaissanceplastik fast garnicht. Eine Ausnahme macht nur Michel Angelo und sein Nacheiferer Giovanni di Bologna und Benvenuto Cellini mit seinem Perseus††). Von Donatellos markiger Charakteristik, von

---

*) Heft 19/20 Bl. 140 ff. Vgl. Ardingh. I, 42.

**) Siehe oben bei der Kritik Winckelmanns.

***) Heft 10 Bl. 55. Siehe Anhang II; Ardingh. II, 58.

†) Die erste und edelste unter allen Künsten nennt er die Bildhauerei allerdings bereits in Düsseldorf. Vgl. W. VIII, 217.

††) Heft 19/20 Bl. 107. „Von Michel Angelo ist das wichtigste zu Florenz die vier Begräbnissfiguren und 2 Portraite zu San Lorenzo. In den zwey Weibern herrscht ein grosser Stil und viel Wahrheit . . . Perseus von Cellini hat viel Herrisches und meisterhaftes in Stellung und Körperwahrheit, sonst ist er, besonders an den Beinen plump . . . Giovanni di Bologna hat meistens wilde Bauernformen und wenig Gestalt ohne zu portraitiren“ . . .

Ghiberti, Luca della Robbia und Sansovino kein Wort. Ihr Realismus war ihm unvereinbar mit der „eigentlichen Schönheit" der Plastik. Michel Angelo selbst muss, wie wir sahen, mit seinem David der Antike weichen. An den Florentinern tadelt er überhaupt ihren Mangel an schöner Form. Treffend ist Heinses Entwicklung charakterisiert durch zwei Beschreibungen der Niobidengruppe zu Florenz. Die eine stammt aus dem Jahre 1781, die andere befindet sich im Tagebuch der Rückreise. Damals, als er Rom zustrebte, fand er nicht den reinen Zug der Natur in den Gestalten, die er für Kopien hielt. 1783 schreibt er: „Das Subject ist fürtreflich wegen der verschiedenen Stellungen, die der Körper dadurch erhält und des Erstaunens und Schreckens, das den Gesichtern die Schönheit lässt."*) Ganz im Sinne Winckelmann-Lessings jetzt, während ihm früher der natürliche Zug, das charakteristisch Realistische als das Wertvolle erschien.

Die Schilderung antiker Statuen nimmt im Ardinghello einen breiten Raum ein**). Als „die vier Statuen vom ersten Range der alten Kunst" im Belvedere zu Rom bezeichnet er den Apollo, den Torso, den Laokoon und den sogenannten Antinous. Die Beschreibungen gehören mit zu dem Lebendigsten dieser Gattung, das die deutsche Litteratur besitzt. Es sind die Statuen, die seit Winckelmann allgemein für die höchsten Erzeugnisse griechischer Kunst galten. Am liebsten ist ihm der Antinous. „Von dieser Bildsäule bin ich so recht Freund, ich fürchte mich vor ihr, und habe sie zum besten und liebe sie, hingerissen von ihren preislichen Eigenschaften. Der Kopf ist so ächt griechische Natur als kein andrer."***) Wahrlich, inniger lässt sich das persönliche Verhältnis zwischen Kunstwerk und Geniesser nicht ausdrücken. Während Goethen der Apollo von Belvedere in seiner ruhigen Majestät als „das Genialischte" imponiert, findet Heinse, dass er nicht

*) Heft 62 und Heft 19/20 Bl. 88/89.

**) Zuerst besonders gedruckt im Deutschen Museum 1786. 2. Stück. „Über Antiken vom ersten Range. Drittes Fragment einer italiänischen Handschrift aus dem sechszehnten Jahrhundert." Ardingh. II, 49 ff.

***) Heft 18 Bl. 88.

das Lebendige des Herkules hat. Dieser aber ist ihm „ein göttliches Bild, nichts todtes, steifes, unregsames nirgends“*). Das Sexuelle ist bei Heinse so lebendig, dass die weiblichen Statuen ihm meist in erotischer Färbung erscheinen**). Und doch verurteilt auch er die berüchtigte Santa Teresa des Bernini zu S. Maria Vittoria in Rom als eine abscheuliche Unzucht***).

Alle bedeutenden Antiken des Belvedere hat Heinse beschrieben†); die Lieblingsstatuen sogar öfters, zu ihnen kehrt er immer wieder zurück, gewinnt ihnen neue Seiten ab, verwirft früher Gesagtes und giebt seine von Winckelmann in Einzelheiten abweichende Auffassung nicht ohne eine gewisse voreingenommene Gehässigkeit ab. Oder er beschreibt ins Einzelste gehend die Zusammensetzung einst zerstückter Statuen, erwägt ihre Echtheit, schimpft auf die

---

*) Siehe Volbehr, Goethe und die bildende Kunst S. 199; Nachlass Heft 18 Bl. 85. Er findet den Unterleib des Apollo etwas härtlich, „und die ganze Contur des Körpers ist mehr geleckt und glatt“, als der des Torso. Übrigens ist der Torso von den klassischen Philologen und Archäologen auf manches andere als die Darstellung eines Herkules gedeutet worden. Bruno Sauer hält ihn für Polyphem, und als letzter auf dem Plan erschien Carl Robert mit der Deutung als Prometheus, da er wegen des Pantherfells den löwenvliessgekleideten Herakles nicht vorstellen könne. Strena Helligiana, Leipzig 1900, S. 257 ff. Über das Eigentümliche, Charakteristische von Heinses Auffassung der Haltung des Torso siehe Anhang 1 zu Beginn. Übrigens sind auch hier die mannigfachsten Deutungen im Schwange.

**) Die barberinische Juno fasst er auf als ein königlich edles Weib voll sexueller Begier. Heft 18 Bl. 67.

***) „S. Teresa v. Bernini. Der Kopf bleibt immer ein Meisterstück von Ausdruck . . . nur schade dass sie (die Gestalt) nicht das griechische völlige ausgearbeitete Lebendige Individuelle hat und das Fleisch ein wenig pergamenten ist . . . In dem ganzen herrscht viel Empfindung . . . nur merkt man zu stark das Jahrhundert des Marino.“ Heft 19/20 Bl. 58 f. Von Alessandro Algardis Attila (in der Peterskirche) urteilt er im lessingischen Geiste, da das Sujet ganz malerisch aufgefasst ist: „Eine steinerne kindische Masse von Unsinn; der Mensch hat die Grenzen seiner Kunst garnicht gekannt. Im Ganzen ist kein Gründchen Natur.“ Heft 17.

†) Zumeist in Heft 18 des Nachlasses.

Antiquitätenfälscher, diese Hundejungen und Hundsfötter. Mit einem Worte, die griechische Plastik wird seinem genussfähigen, genussfreudigen Kunstempfinden fast so nötig, wie das tägliche Brot. „Die römischen Sachen werden alle so beinern, wenn man sie nach den griechischen anschaut; es fehlt die lebendige Beweglichkeit des Fleisches“*), erklärt er einmal, und dann begiebt er sich wieder zum Torso, um sein Entzücken daran auszudrücken. Die von Winckelmann angebahnte Würdigung antiker Plastik wird bei ihm, wie bei den meisten Zeitgenossen, zur Überschätzung**). Aber man muss nicht mehr verlangen, als billig ist. Für Heinse bedeutet die griechische Plastik gewiss eine Bereicherung seines Kunstempfindens, das bis Italien doch wesentlich der Malerei zugewandt war. Wir Neuern haben gut reden über Kunst, die wir nicht umsonst das historische Jahrhundert hinter uns haben, die Dinge also doch wohl in einem objektivern Lichte sehen können. Für das achtzehnte Jahrhundert mussten aber gerade das griechische Kunstleben und seine Produkte als der Ausdruck des gesteigertsten und harmonischesten Kunstgefühls empfunden werden, um so mehr, als die Misere der eigenen Zeit mit all ihrem kleinlichen, erbärmlichen Jammer von Künstelei und Rohheit und Unterdrückung wie ein Alp auf den Gemütern der Besten lastete. Insofern ist gerade diese in Italien gewonnene Hochschätzung der Antike, die Goethe als die notwendige Entwicklungsstufe seiner künstlerischen und menschlichen Gesamtpersönlichkeit schon in Weimar ahnte, fühlte und vorbereitete, für Heinse ein unvergängliches hohes Zeugnis seines in die Tiefe gehenden künstlerischen Fühlens und Nachempfindens.

Ein Beispiel nur noch dafür, wie scharfblickend Heinses Beobachtung auch bei plastischen Werken sich erwies. Es betrifft den Laokoon, der im vorigen Jahrhundert als das bedeutendste Werk des Altertums galt. Die Paralipomena zu der Beschreibung der Gruppe im Ardinghello sind reich-

*) Heft 18 Bl. 84.
**) v. Stein S. 409 ff.

licher als bei irgend einem andern Werk*). Winckelmanns berühmte Beschreibung, Lessing, der seine Stilgesetze aus diesem Bildwerk ableitet, sind die Veranlassung. Auch sein Endurteil im Ardinghello stempelt die Gruppe zum kühnsten, alles überschwebenden Flug eines Künstlergeistes**). Und doch ist es ihm schwer geworden, den in der Gruppe zu Tage tretenden Realismus mit seinem Ideale plastischer Schönheit zu vereinigen. Gegen Lessing münzt er einmal den Satz: „Es ist komisch, dass man gerad beym Laokoon hat beweisen wollen, dass die Griechen alles ins schöne gearbeitet haben, als ob ein Körper von Gift durchwühlt und angeschwollen so reizend wäre!"***) Ja er versteigt sich sogar einmal zu der ketzerischen Skepsis, er wisse nicht, ob die Gruppe Laokoons wirklich so schön sei, als man sie mache, ihm komme sie immer, je mehr und mehr er sie betrachte, gekünstelt vor und wie eine Tanzmeisterstellung†). Dass die heutige Kunstgeschichte den Laokoon keinesfalls der klassischen griechischen Kunstperiode weder der Zeit noch der Ausführung nach zuzählt, soll nur erwähnt werden. Doch das sind nur zeitweilige Aufwallungen. Er will jedem

*) Ardingh. II, 60 ff. Vgl. Goethes Laokoonaufsatz. Lessing stützt sich in seiner Beschreibung ausschliesslich und meist wörtlich auf Winckelmann. Nachlass Heft 10 Bl. 60 ff., 64, 73 ff., 78, 84, 88, 94, 96, 132 ff.; Heft 18 passim; Heft 21 Bl. 38 f. Siehe Anhang II.

**) Ardingh. II, 63. Ein andermal urteilt er: „Übrigens macht die Gruppe allemal einen widrigen Effect, sobald man von der Kunst abstrahirt. Ein grosser Mann aber war der Künstler immer gewiss; er kannte die Grenzen seiner Kunst, und wusste eine Wirkung durch den ganzen Körper an allen Theilen zu zeigen, was vor ihm keiner gethan hatte: und so muss man des Plinius Worte verstehen. Es ist ihm vermuthlich nicht in den Sinn gekommen, dieses Werk über des Phidias Jupiter oder die Venus des Praxiteles zu stellen; ich für mein Gefühl an Kunst gebe 100 Laokoone für eine solche Venus."

***) Heft 18 Bl. 15. Ähnlich auch Aloys H. Hirt (vgl. A. D. B. 12, 477 ff.), doch hat Heinse kaum mit ihm verkehrt. Maler Müller nannte ihn einen erbärmlichen Prinzen.

†) Heft 10 Bl. 96 (Anhang II); Heft 18 Bl. 28 sagt er: „Die Gruppe und Masse im Ganzen thut eine grässliche Wirkung, die Schlangen machen mit den Armen gar zu kurz Federlesens. Man muss sie in der Nähe sehn."

beweisen, dass selbst Schreien bis zur Verzerrung, wo es philosophisch notwendig sei, bei einem jungen schönen Körper auch alsdann noch schön sei. Das Fleisch vergleicht er mit einer stürmischen See, alle Linien des Lebens findet er da, und als ein Sturm von Schönheit, als das schönste Trauerspiel, das die bildende Kunst je aufstellte, erscheint ihm das Werk, von einem Sophokles der bildenden Kunst gemacht. „Es kommt aus den Tiefen der Natur und ist nicht bloss Fabel.“*) Wie sorgfältig und kundig er beobachtete, wie exakt er sah, zeigt sich in dem Urteil: „Es ist kein Schrey aus vollem Halse, denn dazu haben sie den Athem und die Kraft nicht.“**) Neuere Beobachtungen von Sachkundigen haben diese anatomische Bedingtheit des verhaltenen Schreiens bestätigt, im Gegensatz zu der von Lessing aufgestellten ästhetischen. Heinse mochte mit Recht seinen Sinnen vertrauen. Diese betrogen ihn nicht; wo immer er ihnen folgt, erstaunt man heute noch über sein klares, frisches, unbefangenes Erfassen des Thatsächlichen, des Sinnlichen in Werken der Kunst. Er verdient darin unbedingt neben Goethe genannt und nicht vergessen zu werden.

g) Die Malerei.

Als Heinse nach Rom kam, war Raphael Mengs bereits verstorben***). Als ausübender und theoretisierender Künstler hatte Mengs in Rom einen grossen Einfluss geübt. Auch Winckelmann hatte von ihm angenommen. Seine Schriften hat auch Heinse nicht ohne manche Nachwirkung gelesen. Mengs vertrat der Natur gegenüber einen deutlichen idealisierenden Eklektizismus. Auch Heinse sahen wir theoretisch auf dieser Bahn ankommen, so dass mindestens eine Bestärkung in dieser Anschauung durch Mengs sehr nahe liegt. Zwar urteilt er über Mengs als Schriftsteller mit Recht nicht

*) Heft 18 Bl. 15 ff.; 25 ff.; 43 ff.; 62 ff.

**) Heft 18 Bl. 43 ff.

***) Über Mengs vgl. Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik, S. 21 ff. Derselbe, Essais und Studien zur Litteraturgeschichte, Braunschweig 1899, S. 192 ff.: Raphael Mengs' Schriften und ihr Einfluss auf Lessing und Goethe. Justi, Winckelmann II 1, 26 ff. v. Stein 378 ff. Schasler, S. 424 ff.

besonders hoch: „Ein Verständiger sieht, dass Mengsen die Gabe zu schreiben fehlte; es fehlt ihm die Rundung sich richtig verständlich zu machen.“*) Er findet bei ihm wie bei Winckelmann statt Vernunftschlüsse nur verliebte Deklamationen. Vor allem verficht doch Heinse gegen Mengsens metaphysischen Platonismus in der Ästhetik das Recht der Sinne. Behauptet Mengs im Anschluss an Platos verworrene ästhetische Ideen, die Schönheit sei eine nicht sichtbare, nur empfundene Vollkommenheit, so postuliert Heinse, sie sei eine sichtbare Harmonie, die von der Seele ausgehe; ein jedes Wesen habe seine eigene Schönheit und die höchste Schönheit sei das vollkommenste Verhältnis aller Teile zum Ganzen**).

---

*) Nachlass Heft 18 Bl. 19 ff. Diese Stelle Bl. 24.

**) Heft 18 Bl. 19 ff. Mengs, Gedanken über die Schönheit, Kap. 1, § 1.

Über Mengs als Künstler urteilt Heinse sehr treffend im Heft 11 Bl. 43 ff.: „Von Allem, was ich von Mengs gesehen habe, kömt nichts aus Empfindung und geht nichts in Empfindung, alles bleibt bloss im Verstande, Künstlerverstande. Sein Meisterstück zu Rom, das Werk in der Vatikanischen Bibliothek ist, was schöne Formen anbelangt, vielleicht das höchste der neuern Kunst; seine Buben sind jugendliche Zaubergestalten . . . für den Menschen von Geist und Verstand ist wenig darin, für den blossen Künstler ist es das höchste der neuern Kunst. Die Buben sind ein Meisterwerk von Formen, von Zeichnung und Colorit durch alle Theile . . . Schade, dass keine bildende Phantasie eine so fürtrefliche Künstlerhand beseelte!“ Vgl. Anhang. Das Urteil Pechts in der Allg. D. Biogr. (21, 354) ist im Wesentlichen dem heinseschen ähnlich. Auch er hebt die Kindergestalten neben den Porträten als das Vorzüglichste von Mengsens Hand hervor.

Heft 17 Bl. 56 lobt er ein Porträt Azaras von Mengs als einen herrlichen Kopf, bestimmt und ausgeführt in allen Theilen. Dann fährt er fort: „Wenn Mengs statt des Raphael, Correggio und Tizian und der Antiken mehr die Natur studirt hätte, so wäre er gewiss grösser geworden. Man findet überall die Nachahmung und nicht eigen verdautes Leben; es ist alles bloss mit Verstand entworfen, und bloss aus Verstand die menschliche Gestalt idealisirt; und so geht es auch mit dem Ausdruck . . . Wo der Mensch nicht durch Züge aus der Natur, die er kennt, getäuscht wird, da hilft alle mathematische Schönheit nichts. Der grösste kann nicht so etwas erfinden, wie eine Phryne und Aspasia, oder nur Pompadour; diese muss mit

Man sieht, dass es sich um bildende Kunst, für Mengs speziell um die Malerei handelt. Als die drei grössten Lichter der Malerei erschienen Mengs Raphael, Tizian und Correggio*). Auch Heinse akzeptiert dies Dreigestirn der Renaissancekunst, fügt aber höchst charakteristisch Michel Angelo als vierten im Bunde hinzu**). Was Umfang und Bedeutung betrifft, stehen Heinses Auslassungen über Raphael, den „Apollo der Maler", an erster Stelle. Im Ardinghello ist ihm und Werken von ihm ebensoviel Raum gewidmet, wie den übrigen behandelten Malern und Gemälden zusammengenommen***). Er ist ihm unbestritten der erste Maler. An seinen Sujets allerdings hat er auszusetzen, dass sie meist der heiligen Geschichte entnommen sind und deshalb steht es für ihn fest, dass er durch äussern Druck wenig oder vielleicht nichts gemacht habe, „wo sein ganzes Wesen mit allen seinen Gefühlen und Neigungen und Erfahrungen ins Spiel gekommen wäre, wo die Sonne seines himmlischen Genius ganz auf einen Brennpunkt gezündet hätte."†) (Auch Goethen waren ja, wie bekannt, die kirchlichen Sujets unangenehm.) Schöne Idee und individuelle Natur zugleich findet er bei ihm und nichts von der flamändischen Manier mit ihren vagen

---

lebendigem, äusserst erhitztem Gefühl gesehen und empfunden werden und durch den Verstand hernach geläutert seyn. Diess entzückt hernach und greift in Sinn und Leidenschaft. Nachahmung der besten Natur, zu einem neuen Ganzen umgeschaffen von einem himmlischen Geist nach seiner Natur und edeler Vollkommenheit; diess ist die Sache." Ein andermal erklärt er Mengs in Formen für grösser als Raphael. Heft 22 Bl. 87.

*) Vgl. Mengs, Gedanken über die Schönheit, Kap. III, § 7.

**) Heft 10 Bl. 11. Vgl. Anhang. Mengs dachte sehr niedrig von Michel Angelo. Vielleicht aber hat des kraftgenialischen Malers Müller Begeisterung für diesen Heinses Blick für seine Grösse geschärft. Vgl. Ardingh. I, 271, 296.

***) Ardingh. II, 8—34; I, 267/68; II, 198 ff., 205 ff., 218/19.

†) Ardingh. II, 33. „Einige Scenen mit seiner Geliebten, der Triumph des Scipio über den Hannibal (sind selbst über Michel Angelo) von ihm wären mir lieber als alles andere, was im Grunde doch nur gemachtes Zeug ist, wenn man hauptsächlich auch davon die erhabene Allegorie von Heliodor ausnimmt." Heft 10 Bl. 10.

malerischen Dunstwesen*). Wer denkt hier nicht an den Widerwillen Goethes gegen nordische „Dunst- und Nebelwege“? Das höchste Lob aber glaubt er ihm zuzuerteilen, wenn er ihm „ächte griechische klassische Arbeit“**) nachrühmt. Und doch hat er, wenn er an Ausdruck und dichterischem Gehalt ihn an die erste Stelle rückt, in Hinsicht auf die Form an ihm auszusetzen, so dass darin Mengs ihn sogar übertreffe. An die Alten reicht er ihm doch überhaupt in manchem nicht heran. „Die Vollkommenheit unsrer besten Antiken kannt er nicht; und sein Vortreflichstes ist wahrlich nicht das Wenige, worin er sie nachgeahmt hat. Diess Nackende, wenn er sich auch noch so sehr plagte, thut wenig Wirkung, es ist nicht wieder andere Natur geworden, wie bey den Griechen.“***) Und doch behauptet Heinse gegenüber Winckelmann, seine erhabene Seele habe er nicht von den Griechen, und die Madonnen und Apostel seien gewiss sein eigen†). Wie kein anderer, sagt Heinse, habe Raphael verstanden, der Schönheit einen Anstrich von Empfindung zu geben, er habe auch das Gemeinste wie in Seele getunkt††). „In den verschiedenen Köpfen von Raphael herrscht eine Wesenheit und Wirklichkeit, wobey man über die frische Kraft seiner Phantasie erstaunen muss. Sein heiliger Gregorius muss ein Theolog seyn, sein Pythagoras ein Philosoph, und so sein Sokrates und Aristoteles, und platterdings keine andre Menschen, und doch sind sie seine Erfindung und keine Portraite . . . man merkt aber doch in dieser grossen Composition wo der Hauptton des Ganzen herrscht; und dass viele nur zur Ausfüllung und Harmonie des Ganzen da sind.“†††) Man sieht in diesem Urteil über die Schule von Athen, dass er nicht mehr uneingeschränkt lobt. Er hält alles an seinen philosophisch erklügelten Schönheitskanon und

---

*) Heft 12 Bl. 37.
**) Heft 19/20 Bl. 26 ff.
***) Ardingh. II, 22 f.
†) Heft 10 Bl. 128 f.
††) Ardingh. II, 23.
†††) Heft 17 Bl. 2.

deshalb gelingt ihm auch nichts mehr von dem dithyrambischen Schwunge, der in den Düsseldorfer Briefen herrscht. Man vergleiche nur den Stil der Beschreibungen von damals mit demjenigen, in dem die Schilderungen der raphaelischen Stanzen und Tapeten gehalten sind. Der Unterschied springt in die Augen. Der Stil ist ruhiger, gemessener. Man hat bei ihm sogar manchmal das Gefühl, als lobe er nicht mehr so von innen heraus, sondern folge verstandesmässiger Berechnung oder sogar traditionellem Werturteil. Raphaels Geschichte der Psyche*) stellt er ziemlich niedrig, in grossen Abstand von den Antiken. Am Attila bemängelt er die Komposition. Attila selbst sieht ihm viel zu zahm aus für einen Hunnenkönig**). Nichtsdestoweniger verdient auch Heinse in der Geschichte der Wertung Raphaels einen vollen Platz zwischen Winckelmann und Goethe***).

Zweierlei ist es, was Heinse an Tizian besonders anzieht, seine technische Meisterschaft und Wahrheit in der Behandlung der Farbe, sodann stofflich das Landschaftliche in seinen Gemälden. Nach all dem „florentinischen Gerippe“ schwelgt er auf der Rückreise auch wieder in dem venetianischen Fleisch Tizians und der übrigen Venetianer. Wir sahen, wie nachhaltig Heinse die Farbe als das Wesentliche, das Lebenselement der Malerei hervorhob, bereits in Düsseldorf. Der Kontur ist ihm Nebensache. Darin stand er Winckelmann gegenüber, und die Entwicklung der deutschen Kunst von Carstens über Peter Cornelius bis in unser Jahrhundert hinein krankte an dem Grundfehler des Missverstehens der Bedeutung der Farbe für die Malerei. In diesem Punkte konnte Heinse gewiss nicht irre werden. Tizian hat für ihn das Wesentliche der Malerei, die Wahrheit der Farbe. „Die schärfsten und strengsten Linien, selbst eines Michel Angelo, sind Traum und Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianischen

---

*) Ardingh. II, 30. Nur die Entwürfe sind von Raphael, ausgeführt wurden sie von Giulio Romano und Francesco Penni. Übrigens sind die Fresken zum Teil sehr zu ihrem Schaden übermalt.

**) Ardingh. II, 15.

***) Vgl. Herman Grimm, Das Leben Raphaels. 3. Aufl. 1896. S. 244 ff.

Kopfs.“*) Auch im Darstellen der landschaftlichen Gründe hebt er bei Tizian die Wahrheit der Lokalfarben hervor**). Einen grossen Meister in der Musik der Lichtstrahlen nennt er ihn***). Selbst „die himmlische und irdische Liebe“ des Meisters bekommt vor allem das Prädikat „non plus ultra in Colorit“†). Die Lokalfarbe der Felsen hebt er auch in der Schilderung des Petrus Martyr von Tizian als besonders gelungen hervor††). Die Farbe und in stofflicher Beziehung die Landschaft beschäftigen ihn überhaupt immer wieder an der Malerei.

Zu dem Dritten der Triumvirn, der drei grossen Apostel der Kunst, wie er sie nennt, und wie Mengs sie in die Kunstgeschichte der Zeit gebracht hatte, zu Correggio nämlich, ist sein Verhältnis schon weit weniger innig. Das Runde, Weiche, Sanfte der Manier desselben ist ihm unerträglich, es ist ihm zu sehr gegen die Natur†††). Correggio war der Liebling des 18. Jahrhunderts. Mengs verehrte ihn unter allen Malern am meisten und beschrieb sein Leben*†). Es ist ein Zeichen von Heinses gesundem Urteil, dass er dieser Überschätzung doch nicht so unbedingt erlag. Seine erotischen Vorwürfe allerdings konnte gerade Heinse wie kein anderer goutieren; so erklärt er denn auch die Io Correggios für das höchste Kunstwerk der neuern Malerei**†). Noch skeptischer verhält er sich gegenüber der andern Modegrösse des 18. Jahrhunderts, nämlich Guido Reni. Er nennt seine Farbe wohlthuend, meisterhaft, aber nicht nach der Natur***†). Bei einer guidoschen Magdalena im Palast Colonna schränkt er sein Lob auch dadurch ein, dass er keine rechte Natur darin

*) Ardingh. I, 20 ff.

**) Heft 10 Bl. 114; vgl. Anhang.

***) Heft 25 Bl. 76; vgl. Anhang; Heft 23 Bl. 20 im Anhang.

†) Heft 22.

††) Ardingh. I, 70 ff.

†††) Heft 10 Bl. 66; vgl. Anhang; Heft 10 Bl. 62.

*†) „Leben des Correggio“ in Mengsens Werken ed. Prange, Halle 1786, Bd. III, S. 183 ff.; vgl. Bd. II, 147 ff.

**†) Heft 10 Bl. 62, siehe Anhang; vgl. Ardingh. II, 205, 210.

***†) Heft 10 Bl. 132.

sehen könne, auch wisse man nicht, in welcher Erdgegend man das Bild sich denken solle*). Überhaupt ist von einer unverhältnismässigen Bevorzugung der Eklektiker bei ihm nichts zu spüren. Er ist da viel weniger von dem Zeitgeschmack angesteckt als Goethe**). Nachdrücklich hebt er immer wieder Raphaels Grösse hervor. „Raphael hat schöne Idee und individuelle Natur zugleich gehabt; Guido meistens bloss schöne Idee.“***) Lockt ihn eine heilige Cäcilie des Domenichino zu einem süssen Ausflug von Denken, Empfinden und Schwärmen, so setzt er doch gleich hinzu: „Viel erhabener und tiefer gefühlt ist aber doch die Cäcilia von Raphael; sie und der in warmen Gefühlen verlohrene stille Paulus zeigen mit göttlichen Zügen die Wirkung himmlischer Musik. Diess ist etwas ganz anders als eine Glorie von musicirenden Engeln des Guido.“†) Rein stofflich ist das Interesse, das Heinse Annibale Carraccis Fresken im Palast Farnese entgegenbringt. Er schreibt ihm ein „munter, frisch und heroisch Wesen“ zu. „Seine Gallerie gibt einen erfreulichen wollüstigen Anblick . . . Das Ganze macht das schönste Wollustzimmer für einen Prinzen, das vielleicht in der Welt ist. Alles athmet Lust und Freude . . . Hannibal macht überhaupt mit seiner Farbe eine Empfindung rege, wie Francesco Majo mit Tönen.“††) Aber den grossen Malern gegenüber, den Raphael, Rubens, Tizian und Correggio, gelten ihm Mengs und Carracci (Annibale) als unwahr und unlebendig†††). Die Auswahl aus der Natur ist bei ihm Kunstprinzip, aber die Auswahl aus andern Meistern, aus Vorgängern, hält er mit Recht für durchaus unkünstlerisch. Denn er verlangt vom Künstler ein Bekenntnis seiner selbst. Dem Guercino ist er gewogen, er spricht von seiner reizenden,

*) Heft 22 Bl. 93.

**) Vgl. Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891, S. 26.

***) Heft 10 Bl. 80.

†) Heft 22 S. 112.

††) Heft 10 Bl. 28.

†††) Heft 18 Bl. 12 ff.; vgl. Anhang.

zarten Manier, seine Lichteffekte mögen ihn angezogen haben*). Aber im Allgemeinen steht er in seiner Schätzung der Eklektiker unserm Empfinden näher. Die kleinern Geister nun gar, die Baroccio, Procaccini, Sacchi, Sassoferato**) u. s. w. schätzt er wegen mancher Einzelheiten, wegen ihrer schönen Hand, aber sonst sind sie ihm maniriert, affektiert, graziös und ohne Natur. Und ähnlich urteilt er über die italienisierenden Niederländer des 16. Jahrhunderts. An einem heiligen Andreas des Fiamingo findet er keine hohe Natur; doch schöne Manier und Idee***). Caravaggios derben Realismus anzuerkennen hindert ihn jetzt seine idealisierende Kunstrichtung. Er habe wohl Natur, aber nicht die hohe. Die Realisten passen ihm überhaupt nicht mehr. Rubens, und das ist bezeichnend, ist merklich in seiner Achtung gesunken. Hatte er ihn in Düsseldorf neben dem Apollo Raphael als Herkules der Malerei bezeichnet, so findet er in Rom eine Madonna von ihm jetzt geradezu scheusslich, eine Susanna sehr mittelmässig mit schlechtem forcirtem Ausdruck. Viel Wahrheit und echte Gestalt habe er allerdings, aber immer noch Manier gegen Raphael†). Nur im Porträt urteilt er der Natur der Sache nach unbefangener. Zwei Bildnisse von Velasquez lobt er als grosse Meisterstücke. Die Meister des Porträts kennen zu lernen, sagt er, könnten auch die echten von Holbein und van Dyk dienen††).

Nur auf einem Gebiete wahrt er sich Unabhängigkeit, auf dem der Landschaft. Winckelmann und Lessing hatten sie ziemlich geringschätzig behandelt, mindestens sehr tief gestellt. Vorbilder in der Antike gab es da nicht, an denen man die neuern Hervorbringungen hätte messen können. Es ist Heinses Verdienst, diese wesentliche Errungenschaft der Neuzeit in ihrer Wichtigkeit für die Malerei erkannt zu haben. Landschaften gehören am allereigentlichsten für die

*) Heft 17 Bl. 53.
**) Vgl. Heft 19/20 passim Heft 22 und 23.
***) Heft 17 Bl. 34.
†) Heft 22, Heft 19/20.
††) Heft 22.

Maler, erklärt er gegen Lessing*). Zwar hatte bereits Hagedorn die Landschaften in seinen Betrachtungen verhältnismässig ziemlich hoch gestellt, aber man vergleiche nur den künstlerischen Tiefstand im Urteil bei Sulzer**), so strahlt Heinses Verdienst nur um so heller. Die Landschaftsmalerei, meint er im Ardinghello, werde auch endlich alle andre, wie Geschichtsmalerei, Allegorien u. s. w. verdrängen***). Heutzutage betrachtet man die Landschaft als den Prüfstein des malerisch sehenden Menschen†). Zwar lag das Streben nach der Natur in der Zeit. Rousseau hatte bahnbrechend gewirkt für das Naturgefühl. Die Beliebtheit des sehr mittelmässigen Landschafters Hackert, dem Goethe ein Denkmal gesetzt hat, im damaligen Deutschland spricht für ein weitgehendes Interesse an dem „Naturalismus“ insofern, als man darunter Freude an der Natur überhaupt versteht. Einen starken Stich ins Konventionelle behält diese naturalistische Neigung immer noch. Hackerts Landschaften waren alles andere, nur nicht naturalistisch in unserm Sinne gemalt. Auch Heinse ist hiervon nicht frei. Wohl konnte er künstlerisch sehen wie vielleicht kein zweiter deutscher Kunstschriftsteller seiner Zeit. Sonnenuntergänge, Lüfte, den feinen atmo-

---

*) Heft 10 Bl. 101, vgl. Anhang II. Vgl. auch die Auseinandersetzungen Heinses mit Lessing und Winckelmann im Vorhergehenden und die Anmerkungen S. 28 und 79.

**) Sulzer sagt: „Diese Betrachtungen können uns die Grundsätze zur Beurtheilung der inneren Vollkommenheit an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemählde in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erweket und sittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlasset, oder erneuert: so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden.“ Und in diesem gespreizten Ton geht es weiter. Allgem. Theorie der schönen Künste, Leipzig 1793, III, 147 f.

***) Ardingh. I, 294.

†) Siehe v. Stein, 116 ff.; F. F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Strassburg. Schasler S. 1038.

sphärischen Duft will er gemalt haben*). An Claude Lorrain, seinem Liebling unter den Landschaftern, rühmt er, dass seine Luftperspektive, seine Lokalfarbe mit Duft darüber allen andern vorgehen**). Es ist diese immer neue, eigenartige, duftartige Beleuchtung, die ihn immer wieder anzieht. Gerade hierin wird ihm Heinse gerechter, als wir es heute sind. Wir verwerfen aber das, was Heinse doch auch mächtig in seinem Urteil über Claude beeinflusst, die heroische, die schöne Landschaft, das Idealisierende seines Stils. Das ist aber für Heinses Urteil nicht unwichtig. Zwar fordert er geradezu Gebirge und Meer für eine Landschaft, aber der Sohn des 18. Jahrhunderts mit seinem utilitarischen Rationalismus verrät sich doch auch wieder drastisch, wenn er sein Ideal von Landschaft beschreibt wie folgt: „Die schönste Landschaft überhaupt aber ist wohl die, welche dem erhabenen Menschen die beste Nahrung giebt und seinen Sinnen die mannigfaltigsten Veränderungen der Erde zeigt, und wo er zugleich bequem leben kann."***) Die Schönheit der Moore und Heiden Niederdeutschlands und Oberbaierns, der Buchenwald Schleswig-Holsteins, die Nebellandschaften Englands waren noch nicht entdeckt. Er bemerkt einmal, Ruisdael habe nichts als holländische Gegenden gemalt†). Wir fühlen den Vorwurf. Die Stimmungslandschaft der grossen Holländer war für ihn nicht entfernt das, was sie uns bedeutet. Von den niederländischen Landschaftern interessieren ihn gerade Paul Bril und die romfahrenden Meister des 17. Jahrhunderts, Jan Both, Cornelis Poelenburg, Hermann

*) Ardingh. I, 316.

**) Heft 10 Bl. 38b (Anhang II).

***) Heft 10 Bl. 7 ff. Die Stelle stammt aus Neapel oder wenigstens aus der Zeit nach dem neapolitanischen Aufenthalt, denn Heinse fährt fort: „Neapel würde die schönste Gegend der Erde seyn, wenn nur noch ein Etwas von höhern Gebirgen dabey wäre, der Mensch verliert sich gern im Besitz von Land und Meer; es erhöht ihn, und gibt ihm eine grössere Sphäre und schaudert ihn entzückend durch."

†) Heft 61. Goethe verstand schon eher den Stimmungsgehalt holländischer Landschaften zu würdigen. Vgl. seinen Aufsatz „Ruisdael als Dichter", 1813.

Swanefeld, Adam Pynacker, Nicolas Berchem u. a. am meisten. An einer Stelle spricht er von Paul Bril und seinem Bruder Matthias. Sie hätten die Alpen studiert, das Grün, die Luft und die Ferne mit Ultramarin erhöht, ähnelten Rubens im Kolorit und hernach hätten sie in Italien „schöne Gegenden" gewählt*). Schöne Gegenden, darauf kommt es Heinsen also doch auch an, neben den Luft- und Lichteffekten, die er auch in unserm Adam Elsheimer wohl würdigt. Zwar imponiert ihm auch die wilde pittoreske Schönheit der Felsenlandschaften Salvatore Rosas, wie sich seine Liebe zum Meer, zum stürmischen Meer, in seiner Würdigung der Marinemaler Bakhuisen, Percellis und van der Velde äussert. Swanefeld z. B. stellt er wegen seiner Naturwahrheit in die erste Reihe der Landschafter mit Claude Lorrain, Poussin, Salvatore Rosa und Annibale Carracci (!).**) An Claudes Zeichnungen bewundert er das „Studium der Natur bis in die kleinste Faser hinein", dadurch gerade wäre er so gross geworden***). Aber er ist nicht umsonst in Italien gewesen und hat mit der Antike Zwiesprach gehalten. Es ist auch der idealisierende Zug des Ganzen, der ihn an Claude Lorrains Schöpfungen fesselt. Darum bleibt er ihm immer der erste unter den Landschaftern†). Es ist Studium der Natur, Beobachtung und Erfahrung auch im Kleinsten, aber alles in ein ideales Gewand gekleidet, gleichsam in eine höhere Sphäre erhoben; und in dem Duft, der alle Formen überhaucht, fühlt Heinse eine eigenartig gestimmte, feine Künstlerseele. Kurz vor seiner Abreise von Rom fasst er seine Empfindungen über die Landschaften des Lothringers in die Worte zusammen: „Claudius entzückt immer die Seele mit himmlisch süssen Gesichtern. Welche Heiterkeit haben seine Lüfte, welche Empfindung seine Thäler und Wasser und Berge, Fernen

---

*) Heft 11 Bl. 55 ff.

**) Heft 22, Heft 11.

***) Heft 12 Bl. 37 ff.

†) Heft 10 Bl. 38b. Ein zusammenfassendes Urteil über Claude Lorrain steht Heft 11 Bl. 55 ff.; vgl. Anhang.

und Bäume!“*) Gewiss sprach gerade in Claude Lorrain etwas zum Empfindungsleben Heinses. Die Herrlichkeit und Heiterkeit des Sonnenlichts, die jener so unübertrefflich hatte erstrahlen lassen in seinen Schöpfungen, sie sprachen zu dem heitern, lebensfreudigen Gemüt des Thüringers tausendmal mehr als alle mondbeglänzten Zaubernächte. Wenn irgendwo, so offenbart sich hier Heinses innerster Gegensatz zum Romantischen, Verschwommenen, Gefühlsüberschwänglichen, Dämmerigen. Er stand fest auf dieser sonnbeschienenen Erde, auf den leuchtenden Fluren Italiens, die ihm mehr zu sagen hatten als Deutschlands ferne, vom Nebel gedrückte Schönheit.

Was wir von Gemäldebeschreibungen oder kurzen Besprechungen, Beurteilungen aus Rom von Heinse besitzen, aus dem Vatikan, der Villa Borghese, dem Palazzo Colonna, der Farnesina, den verschiedenen Kirchen, beläuft sich in die Hunderte. Es kann nicht die Aufgabe sein, alle auch nur aufzuzählen. Lebendige Auffassung des Wesentlichen, Malerischen offenbart sich in fast allen. Es sollten nur gewisse Hauptmomente herausgehoben werden. Sie ergaben sich im Anschluss an Heinses ästhetisch-theoretische Studien und an sein Studium der antiken Plastik. Die Forderung der Natur tritt immer mehr zurück, das Wort Ideal (idealisierte Natur, schöne oder hohe Natur) wird immer häufiger. Mit einem Worte, Heinses Kunstauffassung wird immer idealistischer, ja oft klassizistisch. Mit der Forderung der Natur als erster und alleiniger Basis aller Kunstübung setzte er, Winckelmann kritisierend, ein, und mit der Warnung, die Alten nicht nachzuahmen; und schliesslich endet er mit einem unbedingten Voranstellen alles Antiken vor dem, was die Neuern geschaffen haben. Nicht um dann in den Ruf: Zurück zur Antike! auszubrechen, aber es erfasst ihn ein gewisser Pessimismus. Er glaubt nicht, dass die bildende Kunst über-

*) Heft 19/20 Bl. 67b f. Vgl. auch, was er von albernen Pöbelmärchen und elenden Kinderfabeln, die die Poesie von ihrem Adel herabwürdigten, sagt; Ardingh. I, 276/77.

haupt einen grössern Aufschwung nehmen könne. Die Landschaft nimmt er für die Malerei aus. Aber auch da bemerkten wir ein idealisierendes Moment heranwachsen. An der Kunst seiner Zeit gar verzagt er durchaus, und an der Möglichkeit, ihr aufzuhelfen. Auf der Rückreise, in Florenz, klagt er: „Die ganze Kunst ist jetzt eine todte Sprache Zb. Latein, wers am besten schreiben kann, der ist der grösste, nach dem Urtheil der Kunstpedanten, und gerade so war Mengs . . Was geschrieben wird, ob fürtrefliche Gedanken und Empfindungen darnach fragt man auf die letzt."*) Battoni, den Modemaler Italiens, charakterisiert er mehrmals als durchaus seicht und gewöhnlich, „wie die meisten neuern Sachen"**). Verbunden damit zeigt sich eine Verachtung des Kunstpöbels und der grossen Menge, der eine Vignette von Chodowiecki gewiss mehr Vergnügen mache, als der Torso, wenn sie aufrichtig sein wollte***). Ganz unsympathisch war ihm auch das Treiben der französischen Akademie in Rom†). Die Griechen und Römer vergleicht er den Bäumen, die andern Völker dem Buschwerk††); und nun gar erst die Deutschen. Durch Klima und Regierungsform seien sie unkünstlerisch; kein Publikum von Geschmack und mit Geld sei da; und „unser Klima macht nirgendwo recht ein Ganzes, wie es bey einem Dante, Petrarca, Macchiavelli war, wie bey Raphaeln, Correggio, Tizian, wie bey Bramante, Michel Angelo und Palladio — wie bey Shakespeare, Cervantes, Camoens."†††) So gelangt er auch schliesslich zu einer Missachtung der

*) Heft 19/20 Bl. 82b.

**) Heft 19/20 Bl. 60 f., Bl. 148/89.

***) Heft 10 Bl. 119; vgl. Anhang.

†) Vgl. Heft 10 Bl. 118, wo er Notizen über Studium und Stipendien der Franzosen giebt. Vgl. Harnack, Deutsches Kunstleben S. 40.

††) Heft 23 Bl. 6 ff. Vgl. ganz ähnlich Winckelmann, Gesch. der Kunst des Altertums ed. J. Lessing, Heidelberg 1882, S. 28 ff. Vgl. Heft 10 Bl. 108, Anhang.

†††) Heft 28 Bl. 33.

Malerei geradezu*). Nur aus einer gewissen pessimistischen Stimmung heraus ist dies psychologisch zu erklären von einem Manne, der einst der malenden Kunst solche Hymnen gewidmet hatte, wie Heinse. Sie ist ihm keine ernsthafte Kunst mehr, ein blosser Zeitvertreib für grosse Herren, ein Kitzel zur Wollust und derartiges**).

Es war ein verhängnisvoller Irrtum Heinses, ein Tribut an seine rationalistische Zeit, die alles auf dem Wege vernünftigen Philosophierens ergründen zu können vermeinte, als er dem ästhetischen Theoretisieren sich so rückhaltlos hingab in der Hoffnung, die Schönheit zu finden***), die er anfangs gesonnen war empirisch aus der Natur heraus dem Künstler zuströmen zu lassen. Goethe kam wesentlich bestimmt in seinen ästhetischen Anschauungen nach Italien, Heinse bildete die seinigen dort aus und näherte sich so Goethe. Von einem Ausbilden des Sturms und Drangs kann bei ihm in dieser Hinsicht also keinesfalls die Rede sein. Man möchte wünschen fast, er wäre in der Kunst weniger von den stürmisch-leidenschaftlichen Tendenzen abgewichen. Aber es lag dennoch Notwendigkeit in dieser Entwicklung, wie in der Goethes. Und sie zu verstehen ist die Aufgabe.

III. Die Rückreise.†)

Am 7. Juli 1783, morgens um 3 Uhr, verlässt Heinse die ewige Stadt; am 18. September ist er wieder in Düssel-

*) Heft 10 Bl. 35 ff.; vgl. Anhang. Einer der widerlichsten sexuellen Ausbrüche Heinses auf Papier.

**) Heft 22 S. 87, S. 92; vgl. Anhang.

***) „Es ist kein Wunder, dass die Urtheile der Menschen über Schönheit so verschieden sind, worüber sind sie es sonst nicht. Die Leidenschaft kömt nun noch dabey ins Spiel. So viel däucht mich indessen ausgemacht, dass die Philosophen alles entscheiden." Heft 18 Bl. 17 ff.

†) Heinse suchte den Aufenthalt in Rom dauernd zu machen. Die deshalb geplante Zeitschriftengründung liess sich aber nicht verwirklichen. Vgl. Rödel S. 110 f.; W. IX, 220 ff.; Sch. II, 57. Es dürfte interessieren, die darauf bezüglichen Briefe, welche von Körte arg verstümmelt sind, vervollständigt zu sehn. Ich trage daher aus

dorf*). In Florenz macht er längere Station. Mit einer schweren Jagdtasche an der Seite (sie enthielt auch den Volkmann) wandert er über Castelnuovo, Rignano, Civita

---

der Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin einiges nach (Ms. germ. Oct. 255). Zu W. IX, 224 folgt auf .... wegen seiner Korrespondenzen: „Er hat schon wirklich, geschäftig wie er ist (nämlich Herr von Beroldingen), wegen des Verlags im Allgemeinen an Steinern in Winterthur geschrieben, und die Antwort darauf vermuthlich nun in Neapel, wo er seit Woche und Monat sich aufhält, und von da er bald wieder hier sein wird.

Bis so weit ist alles schön und herrlich, und verspricht für mich Glück und Heil: aber es stecken durch Umstände einige Haken darin, vor denen mich ein guter Genius warnt, die ich nicht herausbringen, und Ihnen nicht anders als mündlich erklären kann, weil sie zu weitläuftig zu beschreiben sind, und ich mich davor scheue. Sollte das Werk jedoch noch vor sich gehn: so werd ich es in Rücksicht meiner so pünktlich einrichten, als ich vermag — diess unter uns.

Ausserdem ist noch eine Hauptschwierigkeit, nehmlich die neuern Schriften zu haben; welche sich jedoch durch Herrn von Beroldingen und den Verleger einigermassen heben liesse. Der letztere müsste nehmlich die wichtigsten Sachen in seinen Handel für die deutschen Liebhaber nehmen, und ferner durch seine Freunde in Italien die kleineren Werke umsonst verschaffen. In Welschland haben die Buchhändler . . .“ u. s. w. W. IX, 224.

W. IX, 237: . . . „Es bedürfte, dünkt mich, weniger Bogen von solchen Männern nur hie und da im Anfange, um dem Werke so viel Absatz zu verschaffen, als wenige Journale in Deutschland hätten.“ Dann fehlt: „Vielleicht fände sich Göthe, Lavater pp. schon willig dazu, wenn ihnen ihre Beyträge mit den neuen Kunstwerken selbst zum Theil vergolten würden. — Das wenige, was Müller liefern wird, bezahlen wir ihm bogenweis nach Proportion des Ertrags, und ich liess ihm keine Kritik über irgend einen hiesigen Künstler zu (nach dessen eigenem Anerbieten) die ich nicht selbst verantworten könnte. pp.

Das Werk nähme seinen Anfang künftigen Januar 1784. Die neun Monate bis dahin setzte ich mich nach Terni oder Tivoli, und arbeitete theils die Materialien aus, die ich schon bereit liegen habe, und mächte Auszüge aus verschiedenen neuen wichtigen Werken, die man, soviel ich weiss, in Deutschland noch nicht kennt.

Herr von Beroldingen will sein bestes dabei thun, und seinem Bruder, einem Klassiker in diesem Fache, übergäben wir die Naturgeschichte.“

„Ich erwarte nun . . . .“ W. IX, S. 237.

*) Vgl. Tagebuch der Rückreise, Heft 19/20.

Castellana, Narni, Terni und Spoleto zunächst nach Foligno. Dort begeistert ihn im convento delle contezze die raphaelische Madonna „als ächt griechische klassische Arbeit“. Im Dom entzückt ihn an einer andern Madonna Raphaels „die süsse, stille, tiefe Raphaelische Empfindung“*). Zu San Nicolo ebendaselbst fällt ihm ein Altarblatt des umbrischen Meisters Niccolo Alunno auf. Er erwähnt es lobend: „Alles ist äusserst bestimmt und desswegen hart; hat aber viel Natur und Wahrheit in Gestalt und Ausdruck. Für die Geschichte der Mahlerey ist es ein wahres Kleinod.“**) Von Foligno geht es am 14. Juli weiter nach Assisi, Bastia und Perugia. Hier verweilt er, um vergleichende Studien über Peter Perugino und Raphael anzustellen. Er kommt zum Resultat, dass ersterer, wie er sagt, auf der Spur gewesen, aber er habe nicht durchgekonnt. „Er hat das Land der Schönheit lebendiger Gestalten nur geahndet. Raphael herrschte darin wie (ein) König; jener hat ihm den Weg geräumt und Fertigkeit beigebracht.“ Einen Raphael im Nonnenkloster zu Monte Luce, die Himmelfahrt Mariä darstellend, will er als eine Arbeit des Meisters aus seiner besten Zeit ansehen. Je mehr er das Bild betrachtet, desto mehr entzückt es ihn. „Ich kann nicht davon wegkommen, ich möchte Tage lang mit Wonne daran hangen. Hoher Göttlicher Jüngling der du warst Raphael! Empfange, Unsterblicher, hier meine heisseste aufrichtigste Bewunderung und nimm gütig meinen zärtlichen Dank auf!“ In Cortona (wo er am 16. Juli über Passignano anlangt) besichtigt er und bespricht eine Anzahl Gemälde Peters von Cortona. Auch eine Abnehmung vom Kreuz von Signorelli (1441—1523) bezeichnet er als „sehr brav gemahlt für die Zeit“. Von Cortona geht die Wanderung über Castiglione, Arezzo, Montevarchi, Figline nach Florenz.

---

*) Ardingh. II, 198 f., 200/01. Jetzt im Vatikan.

**) Niccolo di Liberatore (genannt Alunno) 1430—1502. Heinse bekundet öfter kunsthistorisches Interesse, wie Goethe. Siehe Grimm, Goethe. 1896, S. 255. In Foligno auch sieht er beim Cavaliere Gregori eine unvollendete heilige Familie Raphaels, „äusserst interessant, um die Art zu arbeiten von Raphael zu sehen“.

Am 18. Juli trifft er in der Hauptstadt Toskanas ein und bleibt bis zum 29. Juli. Seine alten Bekannten, die Venus von Medici und die tiziansche erregen erneutes Interesse bei ihm, auch die Niobegruppe. Wir sahen bereits, mit welcher charakteristischen Schwenkung er jetzt nach dem Idealen sucht, wie früher nach dem Natürlichen. Die ganze florentinische Kunstweise ist ihm zu realistisch, zu weit von seinem Schönheitsideal entfernt*). Zu den 12 Fresken Andrea del Sartos im Scalzo bemerkt er: „A. del Sarto hat ein sehr angenehmes völligliches Fleisch, viel Natur in der Zeichnung; und schöne Gewänder; an Gesichtsgestalt fehlt's ihm, wenn er nicht portraitirt, und diess hilft denn doch nichts, denn es fehlt ihm hernach immer an Ausdruck, wenn er ihn nicht auch gerad vor sich findet, um ihn zu portraitiren. Raphael ist über ihm unendlich. Er hat mit seinem Grau in Grau ein wunderbares Relief hervorgebracht und war gewiss ein grosser Meister . . ." Und nun besinnt er sich, dass er einmal die niederländische Schönheit eines Rubens und ihre Berechtigung verteidigt hat. Er sucht nach den Quellen dieses naturalistischen florentinischen Stils bei Masaccio, Leonardo, Michel Angelo, del Sarto, Fra Bartolomeo, und da fällt ihm auf, dass die Künstler hier ja nicht so schöne Menschen vorfanden wie in Rom. Und er sieht den Zusammenhang: „Nach der Natur muss sich die Kunst richten; was sie nicht durch Schönheit zu Wege bringen kann, sucht sie durch Fleiss in getreuer Nachahmung zu ersetzen. Und weil diess natürlicher Weise doch immer nicht die tiefe Wirkung macht, die die Schönheit leicht durch sich selbst erregt, so trotzt sie darauf, und sucht ihren genauen Fleiss stolz zu zeigen. Diess sind die Quellen des Etruscischen und Florentiner Stils, die in allen Künsten dieselben sind, Poesie allein vielleicht ausgenommen. In der Baukunst können sie die Festigkeit nicht genug zeigen. Man betrachte ihren Hauptpallast Pitti; er ist mehr Festung als Wohnhaus. Er ist hässlich und man fürchtet sich darinnen zu seyn, wenn man besonders im

---

*) Siehe S. 106.

Hofe die grossen Quadern so prahlerisch herausstrotzen sieht. . . . Es ist ein entsetzlicher regelmässiger Steinhaufen ohne alle Grazie, Leichtigkeit und Schönheit . . ." Und ähnlich beurteilt er die Maler, wenn auch nicht gar so schroff ablehnend. Am David Michelangelos findet er viel Gutes. „Welch ein Unterschied aber", fährt er fort, „wenn man über Ponte Vecchio zum Ajax kömt, der den Patroklus hält. Hier fühlt man das Vollkommene der Form so recht, wo nichts fehlt und nichts überflüssig ist, die eigentliche Schönheit."

Am 30. Juli gelangt Heinse über Scarica l'Asino nach Bologna. Am San Petronio, der schönsten gotischen Kirche Italiens, bewundert er die mehrste Harmonie, Heiterkeit und Majestät. Er nennt sie „ein herrliches gothisches Gebäude, erhaben und voll freiem Raum. Sie macht ein Oblongum und hat nicht das fatale Kreuz"*). Den Eklektikern, die in der Bologneser Pinakothek so stattlich vertreten sind, steht er jetzt viel kritischer gegenüber als vor zwei Jahren, da er gen Rom zog. Der bethlehemitische Kindermord Guido Renis ist ihm nun geradezu eine „verwirrte Komposition", Raphael nachgeahmt. Einen Petrus desselben Guido**) fertigt er ab mit den Worten: „kein ächtes grosses reines Kunstwerk, das die Natur wahr und schön ohne Künsteley zeigt". Ähnlich urteilt er über andere. Selbst die heilige Cäcilie Raphaels, der Goethe einige Jahre später so grosse Begeisterung schenkt***), muss sich gegen früher eine merkliche Herabsetzung gefallen lassen. „Übrigens sind die Gestalten nicht so würdig und schön als sonst sie Raphaels Phantasie schafft . . . bei weitem keins von seinen besten Werken", urteilt er von ihr. Es ist die Klimax seiner idealisierenden Kunstauffassung, die sich hier bekundet.

*) Die Kreuzform kann er durchaus nicht leiden. Sie streitet ihm gegen das erste Gesetz der Baukunst, einfache Zweckmässigkeit. Bei San Petronio kam das Querschiff nicht zur Ausführung.

**) Damals im Palast Zampieri, jetzt nicht mehr.

***) Grimm, Raphael, 3. Aufl., S. 254 f. Siehe auch Hildegard, W. III, 133.

In Ferrara thut er die alte romanische Domkirche als „schlechtes gothisches Gebäude“ kurz ab, während ihm der grossartige Renaissancebau der San Giustina zu Padua sehr imponiert: „Sie ist eine der fürtreflichsten (Kirchen) von ganz Italien und eine der schönsten im Kreuze . . . die Theile gehen leicht zum Ganzen über; diess macht, weil nur ein grosses weit gewölbtes Schiff ist . . .“ Es ist die ästhetische Einheit in der Vielheit, die er hier findet. Das Altarblatt Paolo Veroneses, das Martyrium der heiligen Justina vorstellend, ist ihm eine verwirrte Komposition*). In der Scuola del Santo begeistern ihn die Antonius-Fresken Tizians zu einem Lobe der wunderbaren Dreistigkeit und Fertigkeit, der frappanten Bestimmtheit und Wahrheit des Landschaftlichen. An der Zeichnung der Hände und Füsse macht er Ausstellungen.

Am 2. August kommt Heinse in der Lagunenstadt an. Eine Woche hält er sich darin auf. Sein Gesamteindruck des Städtebildes ist ungünstig. „Schön ist es nicht; die spitzen Thürme und paar Kuppeln sind ein Elend gegen Rom, Neapel und Genua.“ Aber in der Architektur räumt er Venedig doch den ersten Rang nach Rom ein. Ja, er sieht die eigenartige geschichtliche Entwicklung des baulichen Charakters der Dogenrepublik, wenn er bemerkt: „Hier ist nicht nur ein Stil, sondern man sieht darin die Geschichte derselben der neuern Jahrhunderte. Und so etwas ganz elendes, wie zuweilen in Rom, findet man hier nicht Man sieht immer, dass ein Senat von vielen Personen herrschte.“**) Und er muss doch zugestehen, dass die Markuskirche mit ihren fünf Kuppeln etwas Feierliches habe; im Ganzen herrsche Altväterisches, was gut zu unserm Glauben passe.

Die venetianische Malerei zieht ihn durch ihre kräftige Farbigkeit an. „Der Bellino von S. Zaccaria“***), so schreibt

*) Über die herrlichen Fresken Mantegnas in der Cappella SS. Jacopo e Christoforo und gar über diejenigen Giottos in der Arena verlautet nichts.

**) Vgl. Ardingh. I, 40 ff.

***) Madonna mit Heiligen, eins der bemerkenswertesten Gemälde Venedigs. 1797 nach Paris entführt, 1815 zurückgebracht.

er, „ist ein sehr interessantes Stück für die Geschichte. Die Venezianische Schule hat einen sehr braven Vorsteher gehabt. In den Figuren ist eine ähnliche Art Stil, wie bey Peter von Perugia, nur noch mehr Wahrheit und etwas Grösseres. Welch' ein Kopf ist hier der Alte linker Hand! er würde Tizianen selbst Ehre machen, so kräftig ist er gemahlt und so warm und feurig." Tizians Peter der Märtyrer entzückt ihn aufs höchste*); ebenso dessen „Maria als Kind zum Tempel gehend" in der Scuola della Carità**). Trotz aller Farbenpracht aber, die er bei Paolo Veronese bewundert (Konzerte von Farben ohne bestimmte Gedanken und Empfindungen nennt er's), trotz des blühenden, völliglichen, nackten Fleisches, erscheint ihm seine Art doch nur als Manier. Von seinem Hochzeitmahl sagt er treffend, es sei erzählt wie eine spanische romantische Novelle***). Doch urteilt er im Ganzen über die Venetianer, soweit sein Ideal von Malerei in Betracht kommt, wenig anerkennend. „In Tintoretto ist viel Feuer", so äussert er sich, „in den Gruppirungen und bey manchen Köpfen ein Tizianisches Colorit. Seine Gestalten ausser Portraiten sind gleichfalls nur Manier. Überhaupt kenne ich keinen Venezianer, der die Gabe gehabt hätte, Gestalten zu schaffen; im Hohen der Kunst stehen sie tief unten."†) Und merkwürdig, in der Gemäldesammlung der Akademie findet er „eine kleine aber herrliche Sammlung von Flamändern", und bespricht Genrestücke von Gerard Dou, Teniers und andern. Es ist, als ob er alle seine Formeln von der Idealschönheit vergessen hätte und sich des frischen unmittelbaren Realismus in ihnen erfreue, ohne es zu sagen.

Völlig uneingeschränkt lobt er nur, was antik ist, oder wenigstens ihren Geist atmet. Das antike Viergespann entlockt ihm das Bekenntnis, die Pferde seien in ihrer Art so

*) Ardingh. I, 70 f. Die Beschreibung ist auch deswegen interessant, weil das Gemälde am 16. 8. 1867 ein Opfer der Flammen geworden ist. Es befand sich in San Giovanni e Paolo.

**) Ardingh. I, 27.

***) Ardingh. I, 24 f.

†) Werke von Giorgione und Bassano erwähnt er anerkennend.

schön wie die Menschengestalt der antiken Natur. Auch Goethe ward von diesen Rossen hingerissen. Heinse findet es lächerlich, wie die jetzigen armseligen Künstler behaupten wollten, zu sagen, dass die Alten nicht verstanden hätten gute Pferde zu machen. Verocchios Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni aber, das herrlichste seiner Art in Italien, ja vielleicht in der Welt, existiert für ihn ebenso wenig, wie nachmals für Goethe. Im Pallast Farsetti interessiert ihn die reiche Sammlung von antiken Statuen in Gipsabgüssen. Er stellt Betrachtungen an über Original und Abguss, und sieht, dass so mancher Zug verloren geht, entstellt oder gar verzerrt wird. „Mit einem Wort, es sind doch weiter nichts als Übersetzungen; und es fehlt ihnen überhaupt das Lebendige, reiche, frischere des Marmors und die Art des Künstlers zu arbeiten; wo oft selbst die Meisselschläge starke Wirkungen machen. Der Abguss trägt immer das todte der zu mechanischen plumpen Arbeit an sich.“*) Sein Studium der antiken Plastik, überhaupt der Antike in Rom hat Früchte getragen, das erweist sich auch in seinem grossen Interesse für Palladio. Dieser zieht jetzt ein Hauptaugenmerk auf sich. Zwar schreibt er den Palazzo Corner della Cà grande (Pallast Cornaro) irrtümlich dem Palladio zu. Dies Werk des Sansovino hält er für den schönsten Palast nach dem Palazzo Farnese, „die Facade mit ihren jonischen und korinthischen Säulen und bäurischem Unterstock (Rustica) strahlt mehr noch und macht einen glänzendern Eindruck als selbst der P. Farnese. Wenn dieser dem Caesar gehörte, so müsste der von Cornaro der Kleopatra seyn. Ein wahres klassisches Werk wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist.“ Von der schönsten Reinheit, ganz klassisch und als die schönste Kirche

*) „Herrlich in Ausdruck und wirklich fürtreflich“, sagt er von der Leda mit dem Schwan an der Markusbibliothek und knüpft daran folgende für Heinse etwas seltsam klingende moralische Erwägung an: „Unanständig bleibt es immer, die Leda mit dem Schwan, eine pure platte klare Unzucht, so an die Thür hin zu stellen: und zeigt entweder, dass die Venezianer kein Gefühl für Kunstwerke haben, oder über alle Moral und Schaam in diesem Stück weg sind.“

Venedigs erscheint ihm die von Palladio erbaute Kirche al redentore. „Er hat nur wie scherzend aus Nachsicht, wie ein grosser Mann Kindern, ihr eine Art Kreuzform gegeben", bemerkt Heinse, um über die ihm unleidliche Kreuzform hinweg zu kommen. Von desselben Meisters Kirche San Giorgio Maggiore weiss er auch nicht genug Rühmendes zu sagen, er bezeichnet sie als die schönste Kreuzgangskirche, die er noch gesehen habe. Ein von Palladio erbauter Saal der Scuola della Carità erscheint ihm als „ein wie klassisch Werk". Nur an der Fassade von San Francesco della Vigna übt er ernste Kritik, er findet die kleinen Säulen auf den hohen Säulenstühlen der grossen Colonnen an der Thür und die gehälfteten Pilasterchen geradezu abscheulich. Man könne nicht glauben, dass es von Palladio selbst herkomme*).

Einen der schönsten Tage seiner Reise gewährt ihm Palladio zu Vicenza, wohin er über Padua von Venedig am 7. August reist. Ein Bau erscheint ihm immer schöner als der andere. „Eine heitere Seele voll des fürtreflichsten des Alterthums mitgetheilt von sich und diesem, so viel sich schicken konnte seinen Zeitverwandten." Das Teatro Olimpico daselbst interessiert ihn als ein interessanter Versuch, die Antike im Theaterbau zu beleben, aber an seiner Zweckmässigkeit hat er viel auszusetzen, es sei auch viel zu klein. An der berühmten Basilica, die er richtig als ein Jugendwerk Palladios erkennt, fällt ihm besonders der Ratssaal als herrlich gross auf. Die Brücke über den Bacchilione nennt er „eine der schönsten Sachen die er je gemacht hat"**).

Am 8. und 9. August geht es weiter nach Verona. Die Werke des Sammichele daselbst, der sich auch nach den Antiken gebildet habe, erscheinen ihm als noch origineller denn die Palladios. Die Porta Stuppa beschreibt er als „ein wahres Meisterstück, ganz klassisch, wodurch sich S. Michele unsterblich gemacht hat". Weniger schön, aber einheitlicher

---

*) Die Kritik ist nicht unberechtigt. Das Unvollkommene erklärt sich aber aus der Baugeschichte.

**) Am Ponte Rialto in Venedig bewundert er den für die damalige Zeit kühnen Bogen als technische Meisterleistung.

sei die Porta Nuova. Es fällt ihm auf, dass in Verona so viel im gotischen Stil gebaut ist. San Zeno, der ehrwürdige romanische Bau und die interessanteste Kirche Veronas, muss ihm gefallen haben, er notiert über sie „ein gutes gothisches Gebäude“, die Goethe später als „dunkles Alterthum“ den palladischen Werken gegenüberstellt*). Die Himmelfahrt Mariä im Dom, von Tizian, gilt ihm als keins seiner besten Gemälde.

Über Peschiera kommt er am 10. August nach Brescia. Er vergleicht die beiden Dome, den alten und den neuen mit einander**). Der neue behagt ihm garnicht, er sei in der verzagten geleckten Manier aller neuern Kunst gebaut, wo keine Form frei und schön sich zeige. „Der kleine alte Dom daneben ist ein ganz ander Werk, obgleich klein und hat mich herrlich mit seiner originellen Bauart überrascht.... Es ist augenscheinlich, dass dieser Dom auf einen alten Tempel angelegt ist; der Gedanke allein wäre für die gothischen und modernen Zeiten zu original und zu schön ... Wunderbar ist indessen, da die Kirche so ganz einzig in ihrem Plan ist, alles schreibt, und noch Niemand darüber, so viel ich weiss, geschrieben hat.“***) Im Volkmann steht allerdings nichts von ihr. Aber feines Gefühl und grosse Unbefangenheit für seine Zeit wird man nach diesen Auslassungen Heinses auch für die Architektur ihm nicht absprechen können So fast ausschliesslich antikisierend wie Goethe ist er jedenfalls nicht.

*) Heusler, Goethe und die it. Kunst S. 10. Goethe, Briefe an Frau von Stein, Schr. der Goetheges. II, 87.

**) Der neue Dom wurde 1604 von Giovanni Lantana begonnen und ist für die Zeit merkwürdig einfach. Der alte Dom ist eine der seltenen Rundkirchen mit Kuppel, wahrscheinlich noch aus lombardischer Zeit.

***) In S. Afra sieht er die Ehebrecherin Tizians und lobt sie sehr. Den Procaccini ebendort nennt er affektiert und die Farbengebung in der Taufe S. Afras von Bassano ist ihm „ganz widrig“. „Die 2 Battoni in a la Pace sind in seiner gewöhnlich seichten Art, und wie die meisten neuern Sachen.“

Doch Heinse hatte nicht nur Augen für die Kunst. Sein Reisebericht enthält die frischesten Landschaftsschilderungen, die man sich denken kann*). Der Gardasee entzückt ihn: „Etwa eine Miglie von Peschiera erblickt man den See di Garda, einen der reizendsten vielleicht auf der Welt, so prächtig und schön erheben sich nach und nach die Gebürge dahinter herum in frischen zauberischen Farbentönen von Dunkel und Braun und Luft. Die Konture sind schon schroffwinklicht und heftig abwechselnd mit Zacken und Rissen, und die grossen Massen ragen gigantisch einzeln zum Himmel. Unten liegt still und blinkend und ruheklar und hell der See in lieblichem, wollüstigen, fruchtbaren Grün der Bäume und mildem Schooss der Erde.“ Man beachte wie charakteristisch Heinse und wie subjektiv er belebt. Zu Peschiera schreibt er: „Die Beleuchtung war diesen Morgen ein hohes Zauberstück von Licht und Schatten, die Felsen stark im Lichte doch mit Dunst gedämpft, die Insel im Schatten machte einen reizenden Kontrast mit ihren mächtigen Lokalfarben, und so der See mit seinen mächtigen Meereswellen.“ Aber auch dem Reize der Poebene entzieht er sich nicht. Als er am 11. August von Brescia nach Crema wandert, notiert er sich in seinem Heft darüber: „ergötzend anzusehen, obgleich nicht mahlerisch. Was geht den Naturmenschen aber das Bedürfniss der Kunst an, die keine Fläche wahr vorzustellen im Stande ist, wo nicht Berg und Hügel die Leinwand voll macht“. Man sieht, wie sich die Vorstellungen des Malbaren für die Landschaft geändert haben.

Über Crema und Lodi wandert Heinse am 13. August in Mailand ein. Im Verlaufe der Arbeit ergab sich bereits die Gelegenheit, von Heinses Urteil über den dortigen gotischen Dom zu sprechen**). Aber die Verzierungen behagen ihm ästhetisch allerdings nicht. Die unzähligen Fialen entlocken ihm den Vergleich mit Igelborsten. Die Verzierungen seien

*) In Umbrien und Toskana interessiert ihn das Landschaftliche fortwährend.

**) Siehe über Architektur S. 108.

so recht für alte Weiber und dumme Bauernbuben, überhaupt im Sinne des gläubigen, dummen Volks. Das historische Verständnis für die abenteuerliche Überladung mit Statuen und Verzierungen konnte Heinse nicht haben, das konnte ihm nur die Baugeschichte geben. Aber es liegt doch eine wirklich eindringende, verständnisvolle Bemerkung Heinses in den Worten des aufgeklärten Sohnes des 18. Jahrhunderts:

„Mit den Thüren vorn im antiken Geschmack zu dem krausborstigen Gothischen stellt es so recht die christliche Religion bis auf unsere Zeit vor; und was Calvin und die Berliner und andere neuere Pharisäer daran gekünstelt haben. Eine grössere Anzahl von Wechselbälgen giebt's wohl nicht so beysammen, als die Statuen in und ausser dieser Kirche ausmachen.... Gestehen muss man gewiss, dass ein solches Gebäude ganz anders zum christlichen Glauben passt, als die Peterskirche von Rom und die Rotunda; wo man sogleich sieht, dass die Leute, die es bauten und bauen liessen kein Quentchen Überzeugung von ihrer Religion hatten. Diese hingegen zeigt nichts in ihrem düstern Chor und schwachen, spitzen Bogenwinkeln, und ungeheuren Säulen ohne lebendige Form und dem Haufen Unsinn von Verzierung, als Hölle, Tod und Verdammniss, und einen erschrecklichen Gott der jeden kleinen menschlichen Fehler mit ewigen Qualen straft, und eine rasende Menge Tröpfe, Fantasten und Betrüger. Inzwischen macht er immer besonders im Anfang eine sehr starke Wirkung auf jeden, wegen seiner kolossalischen Höhe, dem freyen Raum, der durch die Säulen weit weniger als die Pilaster gehemmt wird, und wegen des düstern Lichts der gemahlten Fenster, zumal hinten im Chor; und der Plan überhaupt ist einfach und hat nichts anstössiges im ersten Blick."

Nach dieser für seine Zeit sehr verständigen Beurteilung des Doms mutet uns Heinses Besprechung des berühmten Abendmahls Leonardos da Vinci, namentlich im Vergleiche mit der grossen Beschreibung Goethes, matt und nüchtern an. „Wie es frisch war, muss es gewiss erstaunliche Wirkung gemacht haben. Die Gestalten alle sind verschieden, und jeder Apostel hat nach seinem Charakter gehörigen Ausdruck; es sind sehr herrliche Köpfe darunter; besonders aber macht der Judas einen frappanten Kontrast mit allen andern. Der zur Linken Christi, der die Hände ausbreitet ist fürtreflich. Christus selbst thut wenig Wirkung, doch

stört er nicht. Das Gemählde ist sehr verdorben worden durch Ausbessern. Die Köpfe linker Hand sind ganz matt. Der beste Kopf bleibt immer Judas; Johannes sinkt in Ohnmacht. In Öl gemahlt; über Lebensgrösse die Figuren." Die Gliederung zu Dreien, die Goethe so sinnvoll in dem Meisterwerk erschaute, so dass man dasselbe gar nicht mehr anders betrachten kann als mit seinen Augen, sah Heinse also nicht, sie wurde ihm wenigstens nicht deutlich. Vielleicht war es der malerische Zustand, der für ihn den Ausschlag gab, denn an einem Tizian der Kirche Santa Maria delle Grazie rühmt er gleich danach die „feurige, heroische Farbenmusik."

Über Gatta, Gera, Pizzighettone und Astorre trifft er am 18. August in Cremona ein*). Den romanisch gotisierenden Dom in Cremona bezeichnet er als „ein ganz ordentliches

---

*) Heinse machte in Mailand die Bekanntschaft des Malers Martin Knoller (vgl. Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom S. 40), eines Schülers von Mengs, der in Mailand wirkte. „Martin Knoller kennen lernen, einen Tyroler Mahler nahe bey Botzen gebürtig . . . . ist beständig hier geblieben; hat viel Praktik in der Frescomahlerey, ist aber ein armseliger Sünder übrigens, ohne wahre Gestalt und Charakter und mahlt bloss als Handwerk; und als solche Arbeit lässt sich's noch sehen. In Tyrol ist alles voll von ihm . . . Knoller rühmt sich von Winckelmann geschätzt worden zu seyn, und hat noch Briefe von ihm, vermuthlich wie man solche Leute schätzt, zum Gebrauch, um Exemplare von Monumenti antichi inediti zu Markte zu bringen."

Was Heinse bei der Gelegenheit von J. H. W. Tischbein erzählt, wird er von Knoller wohl erfahren haben: „Tischbein hat sich hier erbärmlich schlecht und dumm als ein wahrer Simplicius aufgeführt. Wollte mit Portraitiren Geld verdienen und den Grafen Wilczek mahlen, dieser aber durch die Probe eines Bildes seines Kammerdieners erschreckt, liess ihm die Thür weisen. Er hatte Geld und brauchte sich also nicht so preiszugeben. Bei Franchi wollte er in die Akademie gehn. Man spottete über seine Zeichnungen. Beim Knoller wollte er das Componiren lernen, weil er bisher nur Portraite gemahlt hätte. Welche Einfaltspinselstreiche für einen, den Lavater und Göthe in Deutschland rühmen und preisen! Warum sich so prostituiren und nicht gerad nach Rom zu seiner Bestimmung zu gehn!"

wohlerhaltenes gothisches Gebäude ohne besondere Verwegenheit". Vom 19. bis zum 20. August geht die Fahrt von Cremona über Bozzolo nach Mantua. Drei Namen geben Mantua seinen ausgeprägten künstlerischen Charakter, Leon Battista Alberti, der florentinische Theoretiker und Architekt, sodann Andrea Mantegna und Giulio Romano. Das Hauptwerk Albertis, die Kirche San Andrea, notiert er sich in sein Heft als „schönes Gebäude und gute Proportion". Zu S. Maria Vittoria entflammt ihn eine Madonna Mantegnas zum begeistertsten Lobe. Er steht nicht an, das Gemälde als unter die seltensten und vorzüglichsten in Italien gehörend zu bezeichnen. Und dann folgt eine Anerkennung der drei hervorragenden Quattrocentisten. „Die drey grossen Lichter der Mahlerey, Raphael, Coreggio und Tizian haben gewiss ausserordentliche Meister gehabt; wenn man Peter von Perugia, Mantegna, und Johann Bellini hätte wieder jung als Kinder machen können, ihnen die quellende Lebenskraft, die Lust und Wonne der ersten Zeiten, den Adlerflug der Phantasie zu aller ihrer mühseligen Erfahrung geben können, die sie diesen wie zum Geschenk auf einmal ertheilten; so würden sie gewiss nicht sehr von denselben abstehen." Es ist wie ein vorzeitiges Aufflackern historischen Verständnisses, wenn er das so sehr gepriesene Madonnenbild Mantegnas dann wiederum sinnend betrachtet und in die Worte ausbricht: „Dieses Bild hat mir recht innige Freude gemacht; es ist so viel Naivetät, Wahrheit und süsses Religionsgefühl und zugleich kriegerisches Wesen der damaligen Zeit darin. Ein ächtes Kernstück, das das Gepräge der damaligen Sitten und Denkungsart recht an sich trägt."

Fast scheint es, als ob er in Mantua seinen Schönheits- und Vollkommenheitskanon in die Tasche gesteckt hätte. Diese unmittelbare Wirkung Mantegnas spricht dafür. Aber bei Giulio Romano, der ihn vor allem beschäftigt, holt er ihn doch gelegentlich einmal hervor. Es stört aber nicht. Denn man merkt es: Giulio Romano, dieser hochbegabte aber zügellose, intensiv sinnliche Künstler, ist ihm kongenial wie kein zweiter. Und er lässt seinem Entzücken über ihn freien

Lauf. Er verteidigt ihn gegen Mengs „Es ist in der That ganz lächerlich, wenn ein Mengs, der alles mit unaufhörlichem Fleiss und ewiger Mühe erzwang, von einem so feurigen und verwegenen Menschen wie Giulio sagt, er habe einen pennello timido und gusto freddo gehabt.“ Über 17 Seiten widmet er ihm, eng geschrieben, in seinem Reisetagebuch und veröffentlicht die Aufzeichnungen über den Mantuaner Aufenthalt und über Giulio Romano später im Deutschen Museum*). Er ist wieder einmal mit seinem ganzen Herzen dabei, das fühlt man. Er studiert Giulios Porträt und entdeckt an ihm um den Mund einen satyrhaften Zug**). Die Vorliebe für wollüstig-erotische Darstellungen und Faunsgestalten trifft auch Heinses Geschmack. Mit Behagen verweilt er bei der Ausmalung der wollüstigen Darstellungen des Römers. Er charakterisiert ihn höchst treffend. Er ist ihm „voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit, zu viel Feuer und Ungeduld, um ein vollkommener Mahler zu seyn; . . . voll Natur und Leben; hätte er mehr Geduld und Praktik in der Farbe gehabt und sich mehr auf Wahrheit und Verschiedenheit der Gestalt gelegt: so wär er gewiss einer der ersten Meister geworden. So aber hat er die Mahlerey nur flüchtig getrieben, und sich meistens mit Bausachen abgegeben.“ Als ein majestätischer Bau erscheint ihm, obwohl etwas überladen, der Palazzo de Te***), ein Werk G. Romanos, und von den

*) Jahrgang 1787, I. Band S. 24—48. „An Herrn Geheimenrath Jakobi zu Düsseldorf. Mantua den 21. August 1783.“

**) Etwas Satyrhaftes hat auch das Porträt Heinses in Schobers Biographie; das Bild stammt aus Lucaes Buch „Zur organischen Formenlehre“.

***) Ein gutes Urteil giebt Heinse auch über den Dom ab, der aber nur zum Teil G. Romanos Werk ist. Auch hier giebt nur die Baugeschichte das richtige Verständnis. Heinse sagt unter anderm: „Die Kuppel hat eine schöne Form und gute Proportion; aber im Ganzen ist doch ein noch unverdautes antikes Wesen . . . dass vollends der Chor gewölbt ist, macht völlig eine Dissonanz bitter und herb entsetzlich wie eine übermässige Octave. Überhaupt ist es ein blosses schönes Gebäude, ohne einen Funken Religionsgefühl und ächter Erhabenheit. Im Jahre 1756 hat man eine neue Facade daran gekleistert, wogegen doch Giulio Romano noch ein Gott ist.“

grossen Fresken dann, namentlich in der Camera di Psiche. [illegible] mit Recht sagen, dass Giulio sein [illegible] gekannt und seinem Genius habe ausreden lassen.. alles sprudelt von Leben und Feuer. „Mit seinen Farben die Sachen angetan und geduldig bis zur Natur zu treiben wäre ihm zu dieser Zeit gewiss Marter und Höllenpein gewesen; auch hat er dies kaum hier und da versucht.“ Den höchsten Preis aber erteilt Heinse den Fresken Giulios in der Sala di Troja im Palazzo ducale, in denen meistens Szenen aus den homerischen Epen dargestellt sind. An dem Laokoonbilde lobt er die Gruppierung, sie sei ganz meisterhaft und weit herrlicher als die der Statuen! Das höchste Lob, was er überhaupt geben kann, bekommen diese Bilder. Sie kommen selbst im Vergleich mit der Antike nicht zu kurz. „Unter diesen Bildern sind viel klassische Figuren voll Schönheit in der Form der Theile und den Conturen, die Gruppen sind meistens mit wunderbarer Erfindungsgabe ausgedacht . . . Es gehört unter das fürtreflichste, was die neuere Kunst aufzuzeigen hat: es ist gewiss die genievollste Nachahmung der Alten.“ Man verspürt in allem, was Heinse über G. Romano sagt, etwas von dem Geiste, in dem einst der Rubensbrief geschrieben wurde. Das macht, dieser Römer spricht zu seinem Temperament und kommt seinem wollüstigen Hange bis zur höchsten Potenz entgegen*).

Und seltsam genug, hier in Mantua, während er seine

*) Übrigens können die künstlerischen Qualitäten des Giulio Romano nicht gering sein, wenn man einmal von dem erotisch Sinnlichen, das ihm immer wieder tadelnd vorgehalten wird, absieht. Auf Asmus Jakob Carstens hat der Römer einen mächtigen Eindruck gemacht. Auf seiner ersten italienischen Reise schreibt er von den Fresken Giulios: „Diese Malereien waren ganz für mein Gefühl, gross, voll feuriger Phantasie und von geistreicher Erfindung, ernst und kräftig im Styl.“ K. L. Fernow, Carstens Leben und Werke ed. Riegel S. 65. Riegel hat auch einen Einfluss Giulios auf Peter Cornelius konstatiert. H. Riegel, Cornelius der Meister der deutschen Malerei.

Der Aufsatz Heinrich Meyers über G. Romano in Goethes Propyläen hält den Vergleich mit Heinse nicht aus.

Schritte nordwärts wenden will, der deutschen Heimat entgegen, unfern von den deutschen Alpen, tritt ihm noch einmal Peter Paul Rubens in einigen Meisterschöpfungen entgegen. In der Jesuitenkirche sieht er drei Bilder von ihm (sie befinden sich jetzt in der Bibliothek des Liceo). Die letzte Gemäldebeurteilung Heinses auf italienischem Boden gilt ihnen. Ich gebe die Stelle hier wieder:

„Die drey Bilder von Rubens in der Jesuiterkirche gehören unter das beste, was von ihm in Italien ist. Die Verklärung Christi hat weit mehr mahlerisches in Farben und Beleuchtung, als die Raphaelische; aber das hohe und himmlisch wahre in den Köpfen fehlt freylich, obgleich sehr kräftige und feurige darunter sind, besonders unter den Zuschauern. Rubens hat inzwischen Raphaelen stark nachgeahmt, im Besessenen, im Mann der ihn hält, in der Frau, die neben diesem kniet, in den Aposteln, und überhaupt in der ganzen Anlage. Es ist, als ob ein guter Clavierspieler ein klassisch Werk zu Hause mit eignen Erfindungen und Verzierungen nachphantasirt. So macht es freylich ein besser Ganzes fürs Auge; aber nicht für die Geschichte, und die Seele; denn Christus musste gewiss in seiner Verklärung entfernter seyn als dass die Strahlen derselben bis auf die Scene mit dem Besessenen herunterbrechen konnten."

Es ist bezeichnend für die Umwertung, die Heinse in Italien vollzogen hat. Allerdings malerisch ist er, dieser Rubens, das muss er zugestehen, mehr als Raphael. Aber im Idealen, im „Hohen der Kunst" kommt er nicht mit, es ist schliesslich auch nur Manier bei ihm, das ist das Fazit über Rubens. Es ist typisch für Heinses Auffassung jetzt. Jenes abstrakte Schönheitsideal, das die Griechen einmal verwirklicht hätten, steht im Mittelpunkt seines ästhetischen Denkens. Noch einmal formuliert er, wie er sich das Verhältnis von Ideal und Natur in der Kunst denkt. Es lässt sich allerdings wenig genug dabei denken, aber es ist der Kompromiss, den er machen muss in diesem Dilemma zwischen Verstand und Empfindung. In diesen Tagen schreibt er nämlich gewissermassen abschliessend und auch dem sonnigen Lande, dem er jetzt den Rücken kehrt, eine Reverenz machend:

... soll, muss die
... allerdings nicht
... Raphael,
... einander unter-
... das Gegentheil mittel-
... die diejenigen
... Natur kennen,
... menschliche Klima
... beständig
... eingeschränkt:
... Akademie

... für ihn, dass jenseits der
... gedeihen können. Als er
... schreibt er in sein
... das ästhetische Volk sei, die
... Phlegmas philosophische
... sich. Goethe kam mit
... seine deutsche Heimat

... Heinse von Mantua auf. Ueber
... Thale der Etsch, später des Eisack
... Brennerbahn nordwärts. Von
... fühlt er sich wie einst auf der
... Die Berge sind meistens sehr mahlerisch
... und machen die schönsten
... man einzelne ungeheure Pyramiden
... selbst gewiss weit prächtiger und
... Aegyptischen gebildet hat: man sieht
... diese ewige Form ihren Ursprung
... anzusehen, wie sich die Natur selbst
... zu verjüngen." Ein Hauch von
... bescheidener Ansatz von Stolz auf nationale
... seinen Vergleich von Deutschland und
... und italienischem Wesen. „Sobald
... tritt, fühlt man eine ganz neue
... und rauhere Region, die alle Sinnen

... Museum 1787. I. Bd. S. 46.

angreift; wie noch so ganz anders zu Roveredo! Diess geht durch alles bis auf die Bäume; und so macht das Ganze bis an den Belt eine ganz eigenthümliche Sphäre aus, die wenig mit Frankreich und noch weit weniger mit Welschland gemein hat, wo alles trocken, zart und fest, und fein ist; hingegen hier alles saftig frisch und steif oder plump, aber stark und mächtig und freynakicht.“ Ein eigenartiges, ein charakteristisches Bekenntnis macht er beim Beobachten dieser Bergungetüme. Er bekennt sich zur vulkanistischen Theorie der Erdentwickelung; sie entspricht seinem Wesen genau so sehr, wie Goethen der Neptunismus, zu dem er sich bekennt, der langsam, organisch und ruhig die Erdoberfläche gestaltet. Heinse sagt nämlich:

„Besonders ist der Berg Castelruth (zwischen Botzen und Brixen) fürchterlich prächtig. Alles ist Granitfelsen, und roher Porphyr. Mir scheint es ganz unleugbar, dass dieser Stein vom Feuer erzeugt ist; die Form der Berge selbst, und die Theile die ihn zusammensetzen, und die zarten Schlacken von Brand darin können unmöglich vom Wasser herkommen. Vielleicht, und wohl gewiss werden sie tief im Innern der Erde erzeugt vom Centralfeuer, ohne eigentliche Vulkane gewesen zu seyn, und sind durch eine undenkliche Reyhe von Jahrtausenden endlich nach und nach zu dieser Höhe gestiegen, wo sie nun, vom Regen des Himmels aufgelöst, einstürzen und von den Flüssen zu Sand zermalmt werden. . . . So wunderbar herrlich und einfach und ewig sind die Wirkungen der Natur.“

Über Botzen, Brixen, Mittenwald, Sterzing und den Brenner gelangt Heinse am 26. August nach Innsbruck. In der Hofkirche besichtigt er das Grabmonument Kaiser Maxens I. von dem Holländer Alexander Colins. Die Marmorreliefs erkennt er zwar als fleissig ausgearbeitet an, aber von Erfindungsgeist sei eben nicht viel daran zu sehen, von idealischer Gestalt garnichts, doch habe es wegen der Porträte Verdienst. „Es bleibt diess indessen vielleicht das wichtigste Monument, das die Deutschen aufzuweisen haben.“ Dann heisst es weiter: „Um diess Monument herum stehen 20 grosse Statuen in Bronze, von Fürsten und Prinzen und Frauen und Prinzessinnen aus dem Hause Österreich. Ihr Haupt-

verdienst besteht auch darin, dass die Köpfe Porträte, so aus dem rohen weg sind: und noch sind sie gut wegen der Kleidung.“ Ein starkes Stück, dieses Lob der Reliefs und daneben diese matte Erwähnung der berühmten Standbilder der Habsburger, darunter Peter Vischers Theoderich und König Arthur. Doch darf uns das nach dem Frühergesagten nicht mehr Wunder nehmen.

Von Innsbruck geht's nach Augsburg. Am 29. August ist er dort, und die Häuser gefallen ihm konstruktiv ganz gut, aber ihre Verzierungen und Bemalungen nennt er abscheulich, kindisch, zwecklos und erbärmlich. Das Rathaus sagt ihm zu als „ein prächtig Gebäude mit schönen Sälen ... es stecken viel Fratzenmahlereyen darin; doch auch ein schön Stück von Lucas Cranach, Simson und Delila.“ In Privatsammlungen findet er eine Anzahl Niederländer und Deutsche, die ihm zusagen. Den Ruisdael beschreibt er: „herrlich die Eichen, der Wasserfall, die Luftperspectiv der Ferne, die Beleuchtung des Hügels unter den Bäumen; alles wahr und deutlich gefasst wie die Natur“.

Von Augsburg wendet er sich nach München. Vom 30. August bis zum 4. September verweilt er dort, hauptsächlich wohl wegen der kurfürstlichen Galerie*). Ausführlich beschreibt er einige Domenichinos, ferner Stücke von Giorgione, Tintoretto, die berühmten Murillos, ferner Sachen von Poussin, Rembrandt, Rubens, Gerard Dou, Daniel da Volterra, van Dyk. Herkules und Omphale, und Herkules seine Söhne und die des Iphiklus ins Feuer werfend, beide von Domenichino**), beschreibt er sehr eingehend und sein Endurteil über sie lautet: „Beydes sind in der That hohe Kunstwerke.“ Rembrandts Christus im Tempel reisst ihn zu folgender Anerkennung hin: „Sechs Alten wunderbar, er bringt alles nacheinander in die Seele mit seinem Clair obskur, und verwandelt ganz die momentane Gegenwart in Succession.“

*) Aufzeichnungen über diese finden sich im Nachlass Heft 60 zum Schluss.

**) Siehe Beschreibung der Churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim. München 1775. Nr. 611 und Nr. 545.

Von München zurück über Augsburg geht die Reise über Stuttgart, Ludwigsburg, Mannheim, Mainz, Bingen, Koblenz, Andernach, Neuwied, Nonnenwerth nach Bonn. Er vergleicht die Lage der Stadt am Rhein mit italienischen Städtebildern. „Das Schloss von Bonn zeigt sich alsdenn gar prächtig. Freylich hat doch nichts den Reiz und die hohe leichte Schönheit von Neapel und Rom. Überhaupt muss ein Mahler viel Geschmack haben um hier gut zu wählen!“ Diese Schlussnote kann uns nun nicht mehr wundern. In Köln ist er am 15. und am 18. September 1783 in Düsseldorf, dem Ausgangspunkt seiner Romfahrt.

IV. Nachklänge.

Allzugut traf es der zurückgekehrte Heinse in seiner Heimat nicht. Jahrelang hatte er mit Nahrungssorgen zu kämpfen. Das verhältnismässig sorgenlose, freie Leben in Rom, die heitere, sonnige Natur des italienischen Klimas und der Umgang mit unvergleichlichen Kunstwerken vieler Jahrhunderte, dies alles entbehren zu müssen, drückte ebenso sehr auf seiner Seele wie die vergeblichen Bemühungen, sich eine Stellung zu verschaffen. Ohne die uneigennützige Freundschaft seines Fritz Jacobi wäre es ihm wohl nicht gelungen, sich über Wasser zu halten. Wohl sah sich Gleim nach Möglichkeit für ihn um, aber ohne Erfolg. An ihn schreibt Heinse am 30. Januar 1784 so recht in der unbefriedigten, sehnsüchtigen Stimmung, die ihn umfängt*): „Ich habe grosse Lust wieder nach Rom, und das liebste wäre mir, wenn ich als Hofmeister oder Wegweiser mich von neuem aufmachen könnte; dann sollte mich gewiss Niemand so leicht davon wegbringen: es ist bey uns alles so kalt, so kalt, und kein edler Geist findet Unterstützung ... Ich bringe meine Zeit hin mit den grossen Werken von Jomelli, Gluck, Trajetta und Majo am Klaviere, und dem Lesen der hohen Griechen, die mich allein für Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Genua schadlos halten.“ Und am 15. März 1785 heisst es in einem

*) Vgl. Sch. II, 172 ff.

Briefe an denselben: „Mich reut es, so viel mir Haare auf dem Kopfe stehen, dass ich Rom verliess; ich sehe in Teutschland kein Heil vor mir.“*)

Eine angenehme Abwechslung bot ihm eine im Oktober 1784 mit Graf Nesselrode unternommene Reise nach Holland**). Am 6. Oktober ist er in Nimwegen, am 8. in Rotterdam. Er sieht das Meer wieder und schreibt in sein Reisejournal: „Den 12. das Meer gesehen. Wild und grösser als alles in der Welt für des Menschen Sinn rauschen die Wogen fern, liegen da die ungeheuren Wasser; und Luft und Himmel selbst gewinnt hier erst wieder seine Unermesslichkeit.“ Die Architektur Rotterdams vergleicht er mit der Venedigs, sehr zu Ungunsten der ersteren. Die Galerie im Haag imponiert ihm nicht sonderlich, ist sie doch zum überwiegenden Teile aus Holländern zusammengesetzt. Anerkennend, ja teilweise sehr lobend erwähnt er ein Tierstück Paul Potters, eine Bataille Wouvermanns, Genrebilder Jan Steens, Seestücke van der Veldes, einen Sturm van der Voorts, ein Bildnis von Holbein, Stücke Rembrandts u. a. In Amsterdam gilt ihm Bartholomäus van der Helsts***) Schützenmahl, das kolossale, prächtige Meisterwerk, als das bedeutendste, überragendste Kunstwerk Hollands überhaupt. Als er aus Holland zurückgekommen ist, schreibt er, von allen Kunstsachen präge sich nichts anderes ein, als gerade dies Gemälde. Zwar habe van der Helst nichts Nackendes gemalt, aber dies eine Werk, herrlich, voll Natur und Wahrheit, halte sich neben Raphael und Tizian.

„Das zweite hohe Meisterstück hier ist von Rembrandt: die Bürgerwacht (Runde), die Figuren in Lebensgrösse; es ist die grösste Zauberey von Helldunkel, obgleich ein wenig gekünstelt; die Köpfe haben guten Ausdruck, aber die Gestalt ist überall welkend und hat kein rechtes Leben. Rembrandt fehlt es platterdings an den ersten hohen Theilen der Kunst, an Form und Gestalt; und im Helldunkeln übertreibt

*) Sch. II. 173.

**) Reisetagebuch im Nachlass Heft 1. Bl. 19 ff.

***) Heinse schreibt irrtümlich van der Alst, verwechselt ihn also mit den van der Aelsts.

er allezeit die Natur. Diess Gemählde ist äusserst interessant, weil er darin sich*) zum ersten und einzigen Mal hervorgewagt hat mit der Natur sich zu messen; denn bei alle dem kleinen Zeug steckt der Künstler immer im Winkel, wo man ihn nicht recht sehen kann. Die übrigen Gemählde, eine Versammlung von Portraiten in einem Stück von van Dyk ausgenommen, sind Pasteten von Köpfen."

Dies das Urteil über Rembrandt, den Hauptmann der Niederländer, wie er ihn nennt, und seine Schule. Rembrandt als Künstlerpersönlichkeit war Heinse fremd, wie er dem ganzen 18. Jahrhundert fremd war. An seinem absoluten Schönheitsideal gemessen, muss er zu kurz kommen, und die Natur, wie Heinse sie versteht, wie die Zeit sie verstand, hat er auch noch nicht einmal richtig wiedergegeben, er hat sie übertrieben. Der Respekt, den er früher vor ihm hatte**), wenn auch vor etwas zum grossen Teil rätselvoll Unverständlichem, lässt sich vor den gewonnenen ästhetischen Formeln nicht mehr rechtfertigen. Einen unausgesprochenen Tadel muss man auch darin finden, wenn er sich notiert, dass Ruisdael fast nichts als niederländische Gegenden gemalt habe. Sein abschliessendes Urteil über die holländische Malerei ist die logische Konsequenz seines in Italien unter dem Einfluss Winckelmanns und der Antike wie der rationalistischen Ästhetik der Deutschen eroberten Standpunkts. In seinem Reisetagebuch dekretiert er: „In der Kunst können die Holländer es nur im Mechanischen weit bringen; ihre Natur und Gestalt hat bloss Wasserfülle, aber keine Form und Schönheit. Auch findet man in allen Gebäuden ihrer prächtigen Städte gar kein Gefühl von Proportion, die wenigen ausgenommen, wo vielleicht fremde Baumeister das Welsche nachgeäfft haben." Und auf einem Einzelblatt, das nur auf dieser Reise geschrieben sein kann***), wird er noch absprechender, ja der Ton wird sogar verächtlich:

*) Dies „sich" ist von Heinse gestrichen.

**) In der Düsseldorfer Periode. Siehe S. 36 f.

***) Heft 61 des Nachlasses enthält einen Bogen von der Reise nach Holland.

[illegible]

Es ist bezeichnend für Heinses jetzige Stellung, dass er den Griechen gewissermassen als den massgebenden Beurteiler dessen, was schön sei, einführt. Das Prinzip, das er in den Düsseldorfer Gemäldebriefen vertreten hatte, ist jetzt praktisch aufgegeben. Zwar er hält das Prinzip der Naturnachahmung noch aufrecht, aber wo die Grenze zu ziehen sei zwischen hoher und niederer Natur, auf was und wie weit sich die Auswahl aus der Natur erstrecken dürfe, das zu beantworten ist die rationalistisch-sensualistische Ästhetik Heinses gänzlich unfähig. So sind denn die einst aus innerstem Gefühl verteidigten Niederländer von Heinse preisgegeben, sie nehmen nach seiner Schätzung einen sehr niedrigen Rang ein. Einige Jahre früher, vor seiner italienischen Reise, würde er den Griechen für die Beurteilung der stamm-, land- und zeitfremden Kunst des Nordens als befangen abgelehnt haben, und mit Recht. Von seinem jetzigen Standpunkte aus muss er ihn notgedrungen herbeirufen, wenn seine ganze Kunstauffassung nicht als eine in der Luft hängende Abstraktion erscheinen soll. Der Grieche ist der Kronzeuge für die wahre Schönheit, denn nur er habe sie notwendig und in weitestem Umfange in die Erscheinung gebracht. Die paar italienischen Quinquecentisten, die für die wahre Schönheit noch mit in Betracht kommen für Heinse, erscheinen wie ein Anhang zu den Griechen. Es war unmöglich für Heinse weiter zu kommen. Eine eigentliche Entwicklung giebt es für ihn in der Auffassung bildender

Kunst jetzt nicht mehr. In Italien wurde die abgeschlossen und dieser Besuch der holländischen Sammlungen markiert den Schlussstein des Baus, den Heinse in ernstem Ringen aufgeführt hat. Seitdem ist das Interesse für die bildenden Künste in Heinse, das so mächtig aufgewallt war, das in breitem Strom in Italien alles andere mit sich gerissen hatte, fast versiegt. Jetzt zehrt er nur noch von dem erworbenen Kapital an ästhetischen Anschauungen und von dem, was er in Italien gesehen hat. Wir sahen dass, die drei grossen Quattrocentisten Mantegna, Bellini und Perugino ausgenommen, im grossen Ganzen wenigstens seine Kenntnis der Maler erst mit den Männern des 16. Jahrhunderts beginnt. Ansätze einer historischen Betrachtungsweise konnten wir auch konstatieren. Aber nur schüchterne Anfänge. Die historische Erkenntnis und damit die Basis der ästhetischen Wertung aller Kunst hat uns erst das verflossene Jahrhundert gebracht, wenigstens ermöglicht, das mit gewissem Recht Friedrich Paulsen als das historische bezeichnet hat. Für die Kunstgeschichte gilt das wie für die Geschichte menschlicher Dinge und Zustände überhaupt. So sehen wir denn auch Heinses Entwicklung in der Kunstauffassung in ihrer historischen Notwendigkeit und zeitlichen Bedingtheit. Für Goethe liegt die Sache nicht viel anders. Nur dass die Kunst, die bei Heinse den überwiegenden Teil seiner Interessen bis dahin ausmacht, bei Goethe doch nur als Seitenast eines grossartigeren Gesamtwuchses sich offenbart. Wir fühlen den Widerspruch, der in Heinses Auffassung liegt, den Widerspruch zwischen lebendiger Kunst und Kunsttheorie. Es ist, als ob Heinse ihn doch auch leise gefühlt hätte. Der Ardinghello, die künstlerische Frucht der italienischen Reise, erschien 1787. Zwanglos sind ästhetische Erörterungen und Gemäldebeschreibungen in dem Werke verstreut. Eine straffere Gliederung und systematische Entwicklung der ästhetischen Formeln ist nirgends versucht, es liegt oft unverbunden da. Die Form des Romans ist nicht allein dafür verantwortlich, es war die Unmöglichkeit verstandesmässige Formeln und die immanenten, lebendigen, individuellen, that-

sächlichen Äusserungen künstlerischen Genies in Kongruenz zu bringen. Und doch, mag auch oft Kunstverstand und innerstes Kunstempfinden, wenn auch unbewusst, in Heinse im Streite gelegen haben, im Zeitalter des Rationalismus, und Heinse ist Rationalist, darf das letztere nicht über den ersteren siegen. Noch in der Hildegard heisst es: „Die hohe Kunst erfordert Verstand und Wissenschaft, und geläuterte Sinne."*) Aus diesem Widerstreit zwischen Verstand und Sinnen ergiebt sich alles. Dass diese lebendigen, frischen, freudigen Sinne schliesslich nachgeben müssen und sich dem Verstande unterordnen, sahen wir langsam und stetig in Italien sich entwickeln. Eine echte, volle, sinnenfrische und sinnenfreudige Künstlernatur, nicht schaffend, aber wie selten eine nachschaffend, aufnehmend, einfühlend, bleibt Heinse deshalb doch und neben Goethe wohl die interessanteste Gestalt, in der sich Kunstauffassungen und Kunstleben der damaligen Zeit widerspiegeln in unserer Litteratur des 18. Jahrhunderts.

Sein ästhetisches Empfinden rebelliert gegen Spinozas Philosophie. Dass in diesem streng monistischen System so gar kein Raum für die Schönheit, für die Kunst ist, ist ihm etwas Fürchterliches. So widerstrebt ihm das, dass er zu dem erschreckten Ausruf hingerissen wird: „Er ist gewiss einer von den schrecklichsten Atheisten, alles nothwendig, keine Schönheit, Ordnung in der Natur, keine andere Glückseligkeit als die Begriffe davon. Wir sind weiter nichts als geworfene Steine im Flug."**) Die Beschäftigung mit

*) W. III, 100. In demselben Roman (W. IV, 37) heisst es auch: „Vollkommne Kunst besteht in Darstellung nicht der Natur überhaupt, oder dieser und jener Art von Natur, sondern der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle, der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur." Diese Regel ist dort auf die Musik angewandt, speziell auf Gluck, mit dem Resultat dass Heinse feststellt Gluck komme in der hohen Schönheit den Neapolitanern Leo, Jomelli, Traetta, Majo selten gleich!

**) Nachlass Heft 1. Bl. 57. „Schönheit ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt", heisst es im Heft 17 des Nachlasses. Heinse wird auch durch Fritz Jacobis Schrift „Über die Lehre des Spinoza" 1785, zum Studium dieses Philosophen angeregt worden sein.

Spinoza ist durch die holländische Reise weiter angeregt und von Heinse intensiv betrieben worden. Die einzelnen Auseinandersetzungen gehen uns hier weiter nichts an. Im Allgemeinen ist er mit Spinozas philosophischen Prämissen und Folgerungen nicht einverstanden, eher schon mit den politischen Anschauungen des theologisch-politischen Traktats; auch rechnet er es ihm hoch an, dass er alle metaphysische Phraseologie über den Haufen geworfen und doch wahren Grund und Boden, nämlich die allgemeine Natur, zur Quelle von allem hergestellt habe, und dies sei keine Kleinigkeit*).

Dass Heinses kunstästhetische Entwicklung mit der Rückkehr aus Italien abgeschlossen ist, das beweist auch Heinses Verhalten gegen Kants Ästhetik, die Kritik der Urteilskraft**). Heinse hat dem Philosophen Kant sein stetes Interesse gewidmet. Die erste Beschäftigung mit der Kritik der reinen Vernunft datiert wohl schon aus den achtziger Jahren. Längere Äusserungen über dies kantische Hauptwerk stammen aus den Jahren 1793 - 95***). Heinse ist Positivist, Empiriker, Aristoteliker und protestiert mit aller Gewalt gegen Kants Ding an sich.

„Das Falsche und Unerträgliche des kantischen Systems liegt darin, dass behauptet wird: wir wüssten von den Dingen an und für sich gar nichts; nur hätten wir Vorstellungen davon. . . . Dieses System ist zu tyrannisch für Leben in der Welt, und für glückliches Leben, als dass es ein Mensch der sieht, empfindet, und denkt, erdulden könnte, so bald er es kennt und einsieht. Dem Menschen werden hier die Augen ausgestochen, die Nase zertreten, die Ohren taub geschlagen, die Zunge verbrannt, und alles Gefühl verhärtet. . . . Sinn und Gefühl sind nehmlich mehr werth als Kant und seine Affen meinen. Bis jetzt hat inzwischen noch Niemand, ausser dem Ardinghello, ihre Vertheidigung übernommen, deren Gewicht man zwar gefühlt hat, aber nicht laut

---

*) Heft 1, Bl. 70 ff.; Bl. 74. Siehe Anhang II.

**) Über Kants Ästhetik schrieb Goldfriedrich, Berlin 1897, ferner H. Cohen, Kants Begründung der Ästhetik. Berlin 1889. Vgl. Friedrich Paulsen, Kant. Stuttgart 1898, S. 370 ff. Heinses Besprechung im Nachlass Heft 6, Bl. 64 ff. Anhang II.

***) Heft 2 Bl. 46 ff.

darüber geworden ist, weil sie so leicht und muthwillig in einem Roman vorgetragen ward."*)

Es ist klar, dass Heinse Kant missverstanden hat, denn dieser hat die sinnliche Welt keineswegs geleugnet. Darauf kommt es hier nicht an. Das Interessante für uns ist aber die feurige Verteidigung des Rechts und der Untrüglichkeit der Sinne, soweit Gesamturteile und Erfahrungsurteile in Frage kommen, durch Heinse. Sinnlichkeit und Verstandesmässigkeit (englischen common sense) hat Heinse nämlich auch gegen Kants ästhetische Deduktionen mobil zu machen. „Kant fehlt es an Sinnlichkeit in aller Rücksicht; Kraft zu denken hat er genug", das ist sein zusammenfassendes Urteil. Den ersten Teil der „Urteilskraft" erklärt er schlankweg für ein Gewelsche von Terminologien, wobei man die Geduld verliere, überhaupt sei der erste Teil (der ästhetischen Urteilskraft) formlos in Sprache und Anordnung, wenig zu brauchen und enthalte meist Spitzfindigkeiten; dagegen sei der zweite Teil (von der teleologischen Urteilskraft) leichter und angenehmer zu lesen. Kant wendet sich in seinen so scharfen Begriffsbestimmungen sowohl gegen den Sensualismus der Engländer, namentlich Burkes, wie auch gegen den leibnizisch-baumgartenschen Rationalismus in der Ästhetik. In seiner Polemik gegen Kant stellt sich Herder**) im Wesentlichen auf Seiten des Sensualismus, während Heinse vornehmlich mit den rationalistischen Argumenten, der Lehre von der Vollkommenheit u. s. w. gegen Kant vorrückt. Überhaupt entfernt sich Kant in seinen

*) Heft 2, Bl. 53 f. Auch gegen Kants Moralgesetz wendet sich dort (Bl. 55 ff.) Heinse: „Kants moralisches Princip ist nichts anderes als: handle so, als ob du im tausendjährigen Reiche lebtest. Viel zu wenig wäre: Handle so, als ob du in der Platonischen Republik, oder Utopien lebtest — damit würde man in unsern bürgerlichen Verfassungen schön wegkommen!" Siehe Heft 28, Heft 29 Bl. 51 ff. Über Kants Ding an sich, seinen erkenntnistheoretischen Standpunkt im Allgemeinen spöttelt Heinse in Briefen an Sömmering: Wagner, S. 369, 375.

**) Herders „Metakritik" gegen die Kritik der reinen Vernunft 1799, und „Kalligone" gegen die Kritik der Urteilskraft.

äusserst subtilen Denkoperationen und Definitionen für Heinses Gefühl viel zu sehr von dem empirischen und positiven Boden, den Heinse vertritt. In einem längern Absatze drückt er das klar aus. „In der ersten Hälfte sind nur einige neue Gedanken; in der zweyten wiederkäut er die Widerlegung der Endursachen und sein moralisches Princip mit dessen Folgen. Auf dies baut er alles. Ich will mich doch lieber an das Wesen der Seele selbst halten, welches eine weit reichere Quelle für alles Lebendige ist, und volle Wirklichkeit darbeut; da sein moralisches Princip nur abstrahirt ist, und in seiner Allgemeinheit noch nicht so fest steht.“ Zu den normativen Ausführungen von Kants Einleitung bemerkt er, die Unterschiede seien zu fein für das gesellschaftliche Leben und der reinen Ästhetik bleibe wenig mehr als die Mode jener Zeit*). Dann, nach seitenlangen referierenden Auszügen, zieht er gegen das Grundprinzip der kantischen Definition der Schönheit, als eines interesselosen Wohlgefallens, und gegen Kants Lustgefühl als Urteil über das Schöne in schärfster Weise vor. Er schilt und schimpft und macht herunter und setzt schliesslich peremptorisch der kantischen Definition entgegen: „Also sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit sagt und erklärt mir hier, so wie überall, unendlich mehr, als seine Lust und Unlust. Die Schönheit ist freylich mancherley, aber doch überall das Bild des Fürtreflichen seiner Art, und man soll sie nie auf so etwas flaches, vages, wesenloses reduciren“**) Gegen Kants Bestimmung des Begriffs des Erhabenen hat er nichts einzuwenden. Er registriert sich hier vielmehr sorgfältig die im Vergleich mit Mendelssohn und Burke viel

*) Dass sich Heinse darüber getäuscht hat, lehrt die Geschichte der Ästhetik. Schasler und Eduard von Hartmann (Die deutsche Ästhetik seit Kant, I. Teil) datieren die Geschichte der wissenschaftlichen, prinzipiellen Ästhetik von Kant ab. Hartmann insbesondere zeigt wie von Kant alle Fäden der Entwicklung der deutschen Ästhetik im 19. Jahrhundert auslaufen. Ästhetik I, 1—27.

**) Heft 6, Bl. 64 ff. Anhang II.

tiefer eindringenden Erörterungen darüber*), wie die Scheidung in mathematisch und dynamisch Erhabenes, und erklärt sich im Stillen damit einverstanden. Er protestiert aber gegen das was Kant vom Ideale der Schönheit als der empirisch genommenen Normalidee sagt**). Der Künstler, der hierin Kant folge, sagt Heinse, werde nur etwas Mittelmässiges hervorbringen. Apollo sei nicht von mittlerer Statur, sondern habe über 7 Fuss und so der farnesische Herkules. Der Künstler solle vielmehr das Vollkommenste auswählen, nicht das Mittlere. Der abstrakte ideale Schönheitsbegriff spielt also auch hier bei Heinse wieder hinein. Auch ist es ihm zu weit gegangen, die Schönheit aller Objektivität zu entkleiden und sie als etwas Subjektives aufzufassen, was bei Kant ja aus seinem erkenntnistheoretischen Standpunkt sich herleitet. Da Heinse Kants Erkenntnistheorie aber nicht billigt, so kann er hier auch nicht mitgehen***). Im Schema der Künste und ihrer Begrenzung†) folgt Heinse Kant in der Überordnung der Dichtkunst über alle ihre Schwestern. Nur ist seine Begründung anders, rationalistischer. Er formuliert, der Dichter müsse den bildenden Künstlern in der Vollkommenheit des bloss Sinnlichen, in der rein formalen Schönheit (der pulchritudo vaga, wie Kant es nennt) nachstehen, er beschreibe nur und stelle nicht dar. „Aber er giebt innere Vollkommenheit und Zweckmässigkeit, besonders des Menschen: das Wesentliche was jene nur andeuten können, in möglichst höchster Fülle; und diese sind sein eigentlicher Gegenstand. Er stellt sie dar, insofern inneres dargestellt werden kann; und steht soweit über den bildenden Künstlern, als Übersinnliches, geistiges über dem sinnlichen steht. Es gehört unendlich mehr Kraft und Geist zu einem Homer, als Phidias.“ Und hiermit schliesst Heinse seine Besprechung und seine Auszüge. Die wunderbar tiefe Dar-

*) Vgl. Ardinghello I. 274. § 15 der Kritik der Urteilskraft.

**) Kritik der Urteilskraft § 17. Namentlich S. 83 der Ausgabe von K. Kehrbach.

***) Heft 6. Siehe Anhang II.

†) Kritik der Urteilskraft § 51 ff.

legung Kants über das Genie lässt er unbeachtet. Ebenso wenig wie seine Weltanschauung ist seine ästhetische Auffassung von Kant irgendwie bemerkenswert verändert oder gar entscheidend gewandelt worden. Der gewaltige Geist des Mannes, dessen spekulative Kraft sich im ganzen folgenden Jahrhundert und seinem geistigen Leben fühlbar macht, ist Heinse im Grunde unverständlich*) und unsympathisch, ja fast lächerlich, wenngleich er nicht umhin kann seine Intellektualität zu bewundern Heinse war und blieb ein Sohn des rationalistischen Zeitalters. Kants herrlichem Moralprinzip und seinem kategorischen Imperativ hat er nichts als Aristoteles' Mittelwegsethik und die seichte utilitarische common sense-Moral der Engländer entgegenzusetzen**).

Diese Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik ist wie das letzte Aufflackern seines einst so intensiven Interesses für kunstästhetische Fragen. Es scheint, als ob jetzt eine Ernüchterung eingetreten sei. Wir haben zur psychologischen Erklärung einiges angedeutet. Einmal war es wohl ein unbefriedigtes Gefühl des Verlangens nach einer Synthese von Kunstverstand und Kunstempfinden in ihm. Dann sahen wir auch, wie pessimistisch er der Kunstübung seiner Zeit und der Möglichkeit grosser Leistungen gegenüberstand. Deutschland vollends, mit dessen politischen und sozialen Zuständen er unzufrieden war, schien ihm am wenigsten berufen eine neue Glanzepoche in den bildenden Künsten herbeizuführen***). Dass politische Freiheit eine Vorbedingung jeder Kunstblüte sei war bei ihm feststehendes Gesetz. Vielleicht ahnte Heinse auch instinktiv, dass Deutschland seine hervorragendsten künstlerischen Grossthaten in der Musik und nicht in den bildenden Künsten erzielen sollte. Der Musik gilt jetzt sein ästhetisches Hauptinteresse. Ihr widmet er grosse Partien seines Romans Hildegard von Hohen-

*) Heft 7 Bl. 69 ff. „Kant ist in der That komisch . . . . ich kann es mir gar nicht anders denken als dass das Auge zum Sehen gemacht ist: aber desswegen ist es nicht so (sagt Kant!).“

**) Nachlass Heft 8.

***) Vgl. Hildegard von Hohenthal, W. IV, 71 ff.

thal. Und gegen Ende seines Lebens, besonders im letzten Jahrzehnt seines Daseins, wendet er sich unter Einwirkung seines Freundes Sömmering, des grossen Anatomen, immer mehr dem theoretischen und praktischen Studium der exakten Naturwissenschaften zu. Er schreibt sogar eine Dissertation über das Thema (das durch Sömmering angeregt wurde): Hominem ob magnitudinem encephali sui ratione nervorum ipsi junctorum, animi facultatibus, omnia reliqua animalia longe superare*). Anatomie, Astronomie, Mechanik und Atomistik beschäftigen ihn. Wie bei seinem grossen Zeitgenossen, Johann Wolfgang Goethe, kündigt sich in diesen Bestrebungen das naturwissenschaftliche Zeitalter an. Aristoteles holt er wieder hervor**). Dieser gilt ihm doch als der grösste Philosoph aller Zeiten. Sein Empirismus imponiert ihm. In der positiven, exakten Forschung sieht er die eigentliche Hauptaufgabe des Zukunftsstrebens nach Erkenntnis. So lange sei das fortzusetzen bis kein Deus ex machina mehr nötig sein werde***). Daneben widmet er ein intensives Interesse auch den Fragen der Staatswissenschaft, der Nationalökonomie, der Weltwirtschaft. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Staat und Gesellschaft einerseits und dem Individuum andererseits erörtert er. Huldigt Kant in dieser Frage eher sozialistischen Anschauungen, so sind Heinses Sympathien schon aus Gründen seines Charakters mehr nach der individualistisch-anarchischen Seite hin†). Es ist auch ohne weiteres verständlich, dass dem Verfasser des Ardinghello trotz seiner

---

*) Siehe Nachlass Nr. 56.

**) Brief an Sömmering vom 20. 6. 1797. Vgl. Wagner, Sömmering S. 368, 371.72.

***) Wagner, Sömmering S. 379. Die Frage, ob Realunterricht oder Humanitäten, war für Heinse entschieden, er verlangt Real- statt Verbalunterricht. Hildegard. W. III, 201 ff.

†) Heft 5 Bl. 2 ff.; Heft 2 Bl. 10 ff. 34 ff.; Heft 29 Bl. 1 ff. Vgl. Vorländer, Kant und der Sozialismus. 1900. Heinses Gesellschaftsideal im Ardinghello (Schluss des 2. Bandes) liegt, charakteristisch genug, in der Vergangenheit. Eine Zukunftsutopie kann niemand, der Heinse kennt, darin suchen wollen, dazu fehlte ihm der Glaube daran.

gut bürgerlichen Ideale Menscheninteressen über Besitz- und Eigentumsinteressen gehen, die sowohl im feudalen wie im manchesterlichen Wirtschaftsregime nach Heinses Gefühl zu sehr die Oberhand haben. Doch dies weiter auszuführen, ist nicht im Plane dieser Untersuchung. Nur der Hinweis durfte nicht fehlen, dass Heinses Bildungsstreben bis zuletzt nicht nachgelassen hat. Blieb auch sein Studium meist auf der Stufe eines wenn auch ziemlich hohen Dilettantismus, das Zeugnis wird Heinsen kein Unbefangener verwehren, dass er gestrebt, den Bildungsgehalt seiner Zeit sich anzueignen, ihn innerlich zu verarbeiten bis zuletzt.

In Frankreich wirkte unterdessen Diderot als erster in jener glänzenden Reihe von Kunstfeuilletonisten der französischen Litteratur, als welchen ihn auch die Brüder Goncourt gebührend preisen. Heinses schönes kunstkritisches Talent kam in Deutschland nicht zur vollen Entfaltung. Dass dies in Deutschland damals noch nicht möglich war, wird uns heutzutage schwer einzusehen, die wir der Misere des sozialen Lebens im Deutschland des 18. Jahrhunderts, wir freuen uns dessen, so weit entrückt sind. Dass aber die deutsche Litteraturgeschichte den Verfasser ihres ersten Kunst- oder Künstlerromans zu würdigen hat, zumal ob seines für seine Zeit hochentwickelten Kunstgefühls, dass wir vollends in Heinse den ersten bedeutenden deutschen Kunstfeuilletonisten zu sehen haben, das schien mir einer Untersuchung und Darlegung wert.

Anhang I.

Der heinsesche Nachlass.

Heinses Nachlass wird auf der Stadtbibliothek zu Frankfurt a/M. aufbewahrt. Er befindet sich in zwei grossen Pappkästen und bestand ursprünglich aus 82 Nummern, wovon aber eine ganze Anzahl nicht mehr vorhanden sind. Es fehlen jetzt die Nummern 3, 16, 33, 35, 40—43, 45, 48, 49, 51, 66—68, 72—80. Über den Verbleib des Fehlenden konnte ich nichts ermitteln.

Äusserlich betrachtet, finden sich nur einige gebundene Nummern dabei, das meiste besteht aus steif broschierten Oktavbändchen verschiedener Dicke und die höheren Nummern bestehen vielfach aus losen Blättern, durch einen Bindfaden zusammengehaltenen Briefkonzepten und andern Aufzeichnungen. Bleistiftschrift ist durchaus vorherrschend, und das erschwert bei manchen Heften die Lesung und Entzifferung ungemein. An Stellen ist die Schrift verblasst und verwischt und daher ganz unlesbar. Auch sonst ist bei dem flüchtigen, kladdeartigen Hinwerfen der Schrift die Leserlichkeit oft sehr gering, so namentlich Nr. 10.

Inhaltlich stellen sich die Nachlasshefte als Notizbücher dar für allerlei Beobachtungen. Eindrücke von Kunstwerken, Gegenden, Menschen und häufig als Zitatensammlungen aus der Lektüre eingehend studierter Werke, woran sich dann die eigene Kritik ablehnend oder zustimmend, je nachdem, anschliesst. Druckfertig im strengen Sinne ist wohl nur Nr. 34, allenfalls noch die Tagebücher von der Reise von Rom nach Düsseldorf (Nr. 19 und 20).

Über Heinses Art zu arbeiten haben wir das Zeugnis des Sohnes des Anatomen Sömmering, der Heinse befreundet war, nämlich Wilhelm Sömmerings*): „Die frisch erhaltenen Eindrücke trug er beim Anschauen oder Lesen in seine Notizbücher mit Bleistift ein. Diese Notizbücher trug er stets bei sich.“ Daher auch bei aller Frische und Unmittelbarkeit und Lebendigkeit sich oft Oberflächlichkeiten, Widersprüche bei solchen Augenblickseindrücken einstellen. Diese Mängel fehlen aber fast ganz in den Reisetagebüchern. In diesen zeigt sich Heinses Gabe lebendiger Anschaulichkeit in Stil und Stoff in geradezu klassischer Weise. Hier hat er wie in seinen besten Briefen aus der italienischen Zeit an Gleim und F. Jacobi im 18. Jahrhundert nicht viele seinesgleichen, wenige, die ihn übertreffen an frischer und plastischer Lebendigkeit der Darstellung.

Eine interessante Stelle, die da zeigt, wie Heinse während des Schauens und Betrachtens seine Gedanken niederschrieb, findet sich in Nr. 19 des Nachlasses, dem ersten Teil der Niederschriften während der Heimreise von Rom nach Düsseldorf. In Perugia schreibt er: „In der Himmelfahrt Christi von P. Perugino ist gewiss verschiedenes von Raphael.“ Er begründet diese Ansicht eingehend, beschreibt das Gemälde genau, betrachtet und vergleicht und kommt dann schliesslich zu dem Schluss: „Auch je mehr man die Madonna ansieht, merkt man endlich doch dass sie nicht von Raphael ist, es fehlt ihr die unaussprechliche geistige edle Schönheitsform, die dieser hohe Sterbliche allein besessen zu haben scheint.“**)

Aus dieser Entstehungsart wollen die Hefte des Nachlasses beurteilt sein. Sie sind meistens aphoristisch gehalten und tragen den Stempel des Erlebten, unmittelbar Geschauten und Aufgenommenen. Da ist nichts Unlebendiges oder Ausgetüfteltes, sondern alles sinnlich und deutlich ausgestaltet. Das gilt von allen Schilderungen, betreffen sie neue Kunstwerke oder Naturvorgänge. Es ist wahr, Heinse hat es nicht

*) J. C. Lucae, Zur organischen Formenlehre. Heft I. Frankfurt a. M. 1844. S. 31.

**) Nachlass Heft 19/20, Bl. 38.

verstanden, aus den vielen Aphorismen über Kunst u
Kunstwerke, über Malerei und Musik, Philosophie und Polit
etwas Einheitliches, Ganzes, Abgerundetes zu gestalten. D
lag nicht in seinem Wesen und seiner Begabung, vielleich
mangelte ihm auch die strenge Selbstzucht, die sich z
intensiver systematischer Arbeit zwingt. Seine beiden Haupt
romane, der Ardinghello und die Hildegard von Hohenthal
sind in der Erfindung und Handlung, überhaupt als Dicht-
werke dürftig. Die Erzählung giebt nur den Rahmen, da
Gefäss ab, wohinein allerhand Betrachtungen und Schilderunge
von Gemälden, Aphorismen über Kunst, Darlegungen über
Politik und Weltanschauung, erziehliche und künstlerische
Fragen gefasst sind. Und diese entstammen den Notizbüchern, die uns der Nachlass aufbewahrt. Meist sind die einzelnen Schilderungen oder Erörterungen nur mit einer geringen stilistischen Redaktion aufgenommen worden, einige Male musste der stark erotische Charakter gewisser Schilderungen für den Druck gemildert oder ausgemerzt werden.

Wie oberflächlich Heinse oft hierbei verfuhr, erhellt aus der Vergleichung der Beschreibung des Torso im Ardinghello*) und im Nachlass**). Im Ardinghello heisst es: „Vielleicht hat er ein süsses Geschöpf der Lust auf seinen Armen gewiegt; denn sie trugen, und die Zapfenlöcher der Stützen sind noch in den Schenkeln. Glückseeligste Sphäre der Welt, an dieser Axe du von ihm Geliebte! Du musstest ganz in Entzücken schweben und hangen, und von aller andern Berührung frey und los seyn! . . .“ Dieser ganze Ausruf aber wird erst verständlich bei Vergleichung der Stelle im Nachlass, aus der die Schilderung im Ardinghello hervorgegangen ist:

„Eine Centnermässige Kraft von Mannheit, Arsch und Schenkeln, ein strammer Berg von Fleisch, und das Gewächs zur Brust hinaus Stärke, alles zu erdrücken; und doch schwingen sich die Formen alle in nerviger Fettigkeit zart ineinander. Eine F . . . . die seinen S . . . . . . aushalten kann, ohne zersprengt zu werden,

*) Ardingh. II, S. 71.
**) Nachlass Nr. 18, Bl. 57/58.

geniesst die Liebe mit vollem Munde armsdick, und muss die glückseligste Sphäre der Welt an dieser Achse seyn, denn sie muss ganz in Entzücken schweben und hangen, und von aller Berührung frey und los seyn, so dass sie keine mehr fühlen kann. — Und wer weiss ob er nicht ein nackend Geschöpf der Lust auf seinen Armen wiegte? Gewiss waren sie aufgehoben, wie man an der Bewegung und den Stummeln derselben sieht, und an den Zapfen in dem rechten Schenkel am Knie oben; und dem Zapfen im linken auf der äussern Seite am Knie, umsonst sind sie gewiss nicht da, und zu welcher andern Bedeutung? Auch ist die Nerve des linken Arms im Rücken zum Tragen gespannt. Es ist das höchste Ideal von einem Kernmann so weit die Natur reicht. Schade dass der ganze Arsch hinten fehlt. Der ganze herrliche Rücken beugt sich zum Tragen vorn, und der Hals streckt den Kopf augenscheinlich nach etwas linker Seite. Der Torso bleibt immer der Saul der Kunst, der über alle hervorragt, was individuelle menschliche Kraft und Stärke betrift. Er ist das höchste Ideal von Held, und der zornige und schnellfüssige Achill wird dagegen nur bissig und klein . . .“

Ich habe dies so weitläuftig angeführt, um an einem Beispiele Heinses Verfahren bei der Komposition seines Ardinghello (und bei der Hildegard verhält es sich auch so) zu zeigen. Erst durch die Nachlassstelle wird der Ausdruck Sphäre an der Axe verständlich, im Ardinghello steht er unvermittelt und unbildlich, d. h. unheinsisch da, denn Heinse ist ein anschaulicher Schilderer, weil alles bei ihm aus lebendigster Anschauung stammt. Die Herabsetzung des Achill*) hat Heinse allerdings im Texte des Ardinghello gemildert oder gar zurückgenommen. Dann aber sollte an einem Beispiele, nicht dem schlimmsten das sich aus dem Nachlasse beibringen liesse, Heinses im Sexuellen schwelgende Phantasie vorgeführt werden. Grosse sinnliche Freude am Kunstschönen und starke Sexualität stehen gewiss in Beziehung zu einander; sicherlich thun sie es bei Heinse. Das Problem dieses Zusammenhanges ist wenig aufgehellt, aber die Thatsachen reden eine zu deutliche Sprache, als dass sich dieser Zusammenhang leugnen liesse.

---

*) Ardingh. 2. Bd. S. 71.

Ähnliche Beispiele oberflächlichen Verarbeitens des im Nachlasse aphoristisch vorliegenden Stoffes liessen sich noch manche vorführen. Eines will ich jedoch noch angeben. In seinem unveröffentlichten Reisetagebuch aus Italien*) beschreibt Heinse das berühmte tizianische Gemälde Peter den Märtyrer (es ist am 16. August 1867 beim Brande der Cappella del Rosario zu San Giovanni e Paolo in Venedig ein Raub der Flammen geworden) in glühenden Farben und begeisterten Worten als Tizians „Triumpf und das höchste, was von ihm ist und überhaupt das fürtreflichste was von Mahlerei die Venezianische Schule aufzuzeigen hat". Dann folgt unmittelbar auf die eingehende Schilderung: „Und doch wie wirft Natur alle Kunst über den Haufen! gleich daneben kniete eins der schönsten venezianischen Mädchen . . . So ein Geschöpf wirft bei einem Natursohn römische Göttinnen auf die Seite . . ." Diese Situation ist auch in den Ardinghello**) übergegangen. Was bei einem Reisetagebuchbericht als flüchtiger Eindruck verständlich ist, ist hier unbeanstandet in den Roman übergegangen als Kritik eines Kunstwerkes von einem Künstler!

Es mag hier gleich festgestellt werden, dass auch in den kunstästhetischen Partien des Ardinghello und der Hildegard, vornehmlich aber im ersteren, eine systematische Gliederung und Anordnung oder Entwicklung der ästhetischen Ansichten nicht gegeben wird. Heinse war eben kein Systematiker. Er liess sich gern anregen, um dann manchen geistreichen Gedanken zur Sache zu äussern, aber zu einer durchdringenden Verarbeitung kam es bei ihm nicht. Feuilletonistisch bleibt die Behandlung auch in den Romanen. Deshalb aber von einer „verwerflichen Arbeitsmethode", von Unwissenschaftlichkeit des Verfahrens zu sprechen, wie Hans Müller***) es gethan hat, ist mindestens ganz verfehlt. Denn Heinse schrieb nicht für ein wissenschaftliches Fachblatt,

---

*) Nachlass Nr. 19/20, Bl. 119/120.

**) Ardingh. 1. Bd., S. 70/71.

***) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 3. Jahrg. 1887.

auch wollte er kein ästhetisches Lehrbuch verfassen; die Ökonomie des Romans setzte ihm Grenzen, die er nicht überschreiten durfte. Dass die über Kunst und Kunstwerk gerade in dieser Form und in dieser Garnierung gebotenen Gedanken anregender gewirkt haben beim Publikum und selbst litterarisch*) als die meisten Lehrbücher der Kunst und „der schönen Wissenschaften“, mindestens aber so sehr wie die verbreitete „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ des verdienten Johann Georg Sulzer, kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen. Dass Heinse durchgehends Kunstempfinden zeigt und fordert, und nicht nur Kunstverstand, ist etwas, was im 18. Jahrhundert neben Goethe vielleicht niemand in so hervorragendem Masse besitzt wie er. Zur Erkenntnis dieses ist neben den schon lange gedruckt vorliegenden Dokumenten in seinen Werken der Nachlass eine reichfliessende Quelle. Da bisher nur ganz vereinzelt über diesen Nachlass Angaben gemacht worden sind, von Hettner**), Karl Schüddekopf***) und Hans Müller†), so gebe ich nachfolgend den Inhalt an, namentlich soweit er auf Kunst und Ästhetik Bezug hat.

Nr. I. Wohl ganz im Jahre 1784 entstanden. Enthält hauptsächlich das Tagebuch der holländischen Reise††), die in den Oktober 1784 fällt. Es verdient unbedingt herausgegeben zu werden†††). Die Schilderungen stehen denen aus Italien nicht nach. Vor allem wichtig sind die Bemerkungen zur holländischen Kunst, namentlich zu Rembrandt.

---

*) Über die Fortwirkung Heinses in der Romantik und im jungen Deutschland werde ich mich an anderm Orte auslassen.

**) Archiv für Literaturgeschichte 1881 (10. Bd.), S. 39—73, 372—384.

***) In dem „Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse“ ed. K. Schüddekopf. 2 Bde. Weimar 1894/95.

†) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. 3, S. 561 ff.

††) W. IX, 247.

†††) Wird jetzt geschehen durch Karl Schüddekopf im Verlage der Insel.

Einen grösseren Raum nehmen Auszüge und Besprechungen von Spinozas Theologisch-politischem Traktat und seiner Ethik ein. Daneben finden sich Aphorismen zur Kunst, von denen sich einige im Ardinghello wiederfinden, sowie einiges Schematische zu diesem Roman.

Nr. 2. „Auszüge und Kritiken" 1793—95. Umfasst anatomische Notizen (Bl. 1—10); Besprechungen staatsrechtlicher und sozial-utopischer Werke von Schlözer, Rousseau, Möser, Thomas Morus, Plato, Cardinal Retz und besonders ausführlich Johann Friedrich von Herrenschwand (De l'économie politique moderne. Discours fondamental sur la population. Paris, l'an 3 de la Rép) auf Bl. 11—45.

Bl. 46—57 über kantische Philosophie (Kritik der reinen Vernunft, Kants Ethik u. s. w.).

Bl. 57b. ff. Ausführliche Kritik von Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Da dieser Roman 1795/96 erschien, fällt die Niederschrift eines Teiles dieses Heftes mindestens ins Jahr 1796. Von „trefflichen Rezensionen von Goethes und Schillers Hauptstücken" spricht bereits Sömmering*) gleich nach Heinses Tode. Ihre Strenge und Härte, von der Sömmering ebenfalls spricht, wird heutzutage bei Niemandem Unheil anrichten.

Bl. 84. Einige allerdings recht klapprige Distichen auf Goethe.

Nr. 4. „Musikkritiken. Von Januar an 1793 bis zum 12. April. Zu Düsseldorf." Geschrieben während des halbgezwungenen Aufenthalts in Düsseldorf während der Zeit der „Mainzerfreyheitsfarce"**). Besprochen sind darin und analysiert vornehmlich italienische Opern von Metastasio, Traetta, Majo, Jomelli u. a., im 2. Teil, Bl. 61 ff. auch Opern von Gluck: Orpheus und Eurydice, Alceste, Iphigenia in Aulis. Bl. 70 ff. über Majos Salve Regina und über Händels

---

*) Rudolph Wagner, Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig 1844. I 2, 113.

**) Sch. II, 190.

Messias. Hier und da einiges zur Theorie und Ästhetik der Musik. Vieles in die Hildegard übergegangen.

Nr. 5 und **9.** (Nr 34 ist eine saubere Abschrift des Inhalts von 5 und 9 soweit er musikalische Dinge betrifft.)

Auf dem Deckel: „Erste noch rohe oder für mich auch schon reine Empfindungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände, meistens Musik. Geschrieben im Monat April und Mai des Jahres 1791. Heinse. (Das mit Rötel unterstrichene ist bloss für mich, und soll nur die Hauptstellen geschwind dem Auge anzeigen.)“ Über diesen Teil des Nachlasses, wie überhaupt über Musikalisches daraus hat Hans Müller berichtet*). Den grössten Umfang haben die Erörterungen zur Theorie der Musik. Zu Beginn finden sich Bemerkungen allgemein ästhetischen Inhalts bis Blatt 29, untermischt mit Bemerkungen über sozialpolitische und populärphilosophische Fragen (Eigentum, Wahrheit etc.). Auch hieraus ist manches in die Hildegard übernommen worden.

Nr. 6. Auf dem Deckel von Heinses Hand: „Geschrieben von der Mitte des Jahres 1791 bis zu Ende 1792; und was die Kritik von Traettas Opern betrift, im Januar 1793 zu Düsseldorf. Die Folge davon im grünen Bändchen von 1793.“ (Nämlich Nr. 7.)

Ästhetische Bemerkungen vornehmlich zur Tragödie, teilweise im Gegensatz zu Lessing, Bl. 1—7.

Bl. 8 ff. Besprechungen von Lessings Dramen**).

Bl. 17—19. Eine Charakteristik Lessings. Ich will sie als Probe heinsescher Kritik hierhersetzen.

„Lessing ist keiner von den Schriftstellern, die den Menschen ganz ergreiffen. Das Grosse, Allgemeine war nicht seine Sphäre. Aus den Tiefen der Natur und der Leidenschaften hat er nicht geschöpft. Aber mit lautrer Seele und hellem Geiste fasste er scharf das Einzelne. Man kann ihn mit Recht den Vater der deutschen Kritik nennen. Poesie, bildende Künste, und Theologie sind seine drey Hauptfächer. Seine Dramaturgie, sein Laokoon,

*) V. f. Musikw. 3. Bd. 1887.

**) Auszüge hiervon brachte Hans Müller (V. f. Musikwiss. III, 602 f.), aber ungenügend.

sein Nathan die Hauptwerke; und die Fabeln, Minna von Barnhelm und Emilia Galotti seine künstlerischen Producte. Der Religion ist er nie bis auf den Grund gegangen; nur den Verfolgungsgeist hat er mächtig angegriffen, und die Unfehlbarkeit der Theologie. In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt, und zu viel auf Hypothesen gebaut. In der Poesie selbst hat er sich nicht nach seinen Lehren gerichtet; seine unschuldige Emilia wird ermordet, die Tugend ist durchaus unglücklich, und das Laster geht unbestraft davon; und in seiner Minna verlässt er das Allgemeine. Seine Fabeln halten am mehrsten die Kritik aus. Seine Sinngedichte bedeuten wenig, und haben mehr gelehrten als natürlichen Witz.

Er scheint das Leben nicht genug genossen zu haben. Die Liebe hat er nie in ihrem vollen Feuer dargestellt. Seine Minna und sein Tellheim zeigen den heissen Durst der Leidenschaft nirgends; Tellheim würde auch sonst seinen Arm ganz behalten haben, und etwas jugendlicher und kräftiger geworden seyn. So äussert auch der Prinz in der Emilia nur Strohfeuer; und sie und ihr Bräutigam sind ziemlich kalt. Marinelli, ein reicher Gegenstand, ist etwas kleinliches gegen einen Richelieu oder Potemkin. Und der Prinz, der in die Kirche läuft und hinter einem Mädchen kniet und ihm Liebeserklärungen vorsagt, ist wohl überhaupt gegen das Costume.

Bei diesem allen bleibt er einer der angenehmsten deutschen Schriftsteller; Gedanken und runden Ausdruck vermisst man in seinen reifern Schriften nirgends. Seine Rettungen gehören unter sein Bestes und zeigen seine Güte und Gerechtigkeit. Überall erscheint er als ein Mann von Scharfsinn und hellem Verstand und geschliffenem Witz. Seine zu frühe Gelehrsamkeit mag ihn von dem Grossen unconvenzionellen Natürlichen abgeleitet haben, das er im Detail oft meisterhaft trift, rettet und rächt."

Bei der Kritik der lafontainischen Fabeln stellt er Lessings Fabeln weit über die Lafontaines (Bl. 19b ff.).

. . . „Ein guter Fabeldichter muss aber bei weitem mehr Philosoph als Dichter seyn; denn die Wahrheit ist das Wesentliche; und zur Geschichte brauchts keiner grossen Erfindung, wenn sie nur reizend und treffend erzählt ist. Das Treffende geht noch dem Reizenden vor; desswegen kann sie auch des Schmucks der Verse gar wohl entbehren . . .

Lessing steht nach einer gesunden Kritik als Fabeldichter weit über ihm (Lafontaine). Neue Wahrheiten voll Scharfsinn und Tiefsinn, treffende Erfindung von Geschichten, reizende Darstellung in schöner nackter Kürze ohne Wörterkram geben ihm

den Rang vielleicht über Äsopen selbst; denn was wir unter dessen Namen haben, enthält manches Platte und Mittelmässige. Lafontaine, den fremden Werth abgezogen, ist ein angenehmer Gesellschafter, der viel auswendig gelernt hat, und es mit einer eigenen guten Art weiter zu erzehlen weiss. Lessing ist ein geübter Schütze, der aus der Natur selbst mit reicher Beute beladen edel zu uns kömmt und davon mittheilt. Auch sind seine Fabeln bei weitem das Vollkommenste, was er uns hinterlassen hat. Nicht bloss Kinder, sondern die ausgebildetsten Menschen finden bei ihm Nahrung und Erquickung.

Bl. 22—62 behandelt Musiktheoretisches, Sprach- und Tonphysiologie und eine Reihe meist italienischer Opern und Musikstücke.

Bl. 63—64a. Auszüge, referirende und kritische Besprechung von Kants „Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaften. 2. Aufl. 1787."

Bl. 64b—69. Kants „Kritik der Urteilskraft" (Berlin 1790), Auszüge daraus und Kritik.

Bl. 84—91. Besprechung von Kants „Kritik der praktischen Vernunft" und „Metaphysik der Sitten" (1788 bezw. 1792).

Bl. 70 ff. Besprechung von Neckers Schrift „Du pouvoir exécutif dans les grands états".

Ferner über Neugriechisch u. a. m.

Nr. 7. Von Heinses Hand auf dem Deckel: „Vom 14. April an 1793. Zu Düsseldorf. Siehe das Büchelchen vom Januar an 1793."

Besprechungen von Musikwerken (hervorzuheben die von Glucks Iphigenie in Tauris und von Händels Messias) machen den hauptsächlichen Inhalt aus.

Bl. 54 ff. bringen das Tagebuch einer „Reise von Meiningen". Sie währte vom 15. Juli bis 21. Oktober 1796*) (nicht 1793, wie irrtümlich hinzugeschrieben) von Meiningen über Salzungen, Hersfeld, Kassel, Driburg nach Göttingen und zurück über Heiligenstadt, Kassel, Frankfurt und Hanau nach Aschaffenburg.

---

*) Sch. II, 244.

Bl. 68. Einige stark gefeilte Epigramme. Ebenso auf Bl. 89.

Bl. 69 ff. Notizen über Mechanik, Atomistik und Polemik gegen Kants Erkenntnistheorie.

Bl. 86 ff. bringen Bibliothektechnisches, Katalogschema aus der Göttinger Universitätsbibliothek, was Heinse für seine Stellung als Bibliothekar des Mainzer Kurfürsten verwertete.

Nr. 8. „Erklärungen, und eigne Gedanken bey den wichtigsten Stellen in der Ethik des Aristoteles. Im Januar 1796. Nachdem Hildegard in der Handschrift schon längst beym Verleger war, und ich die Ethik des Aristoteles noch gar nicht gelesen hatte. So wenig als vor dem Ardinghello. Ich wurde entzückt, als ich manchen meiner liebsten Gedanken hier bey dem Fürsten der Philosophen fand.“ (Von Heinses Hand auf dem Umschlage.)

Neben der aristotelischen wird die kantische Ethik hierin besprochen und der ersteren meist der Vorzug gegeben.

Nr. 10. „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken oft gar zu einseitig, aber doch immer mit etwas wahrem, zur weitern Überlegung. Heinse.“ Darunter ein Zitat aus Euripides: *κἀν βροτοῖς αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι.**)

Dies ist eins der wichtigsten Hefte und stammt aus der italienischen Zeit. Es ist wohl fast ausschliesslich zu Rom entstanden, in den Jahren 1781—83. Eins der umfangreichsten Nachlasshefte, zählt es 134 beschriebene Blätter. Die Bleistiftschrift ist oft sehr undeutlich, flüchtig und daher schwer zu lesen. Von den kunstästhetischen Aphorismen, die einen Hauptteil des Inhalts ausmachen, sind sehr viele, die bedeutendsten, in den Ardinghello aufgenommen worden. Beschreibungen von Kunstwerken treten zurück. Dagegen nehmen Auszüge aus den kunstkritischen Schriften von Lessing (Laokoon), Winckelmann (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst) und kritische Bemerkungen dazu einen breitern Raum ein.

---

*) Hippolytus v. 436.

Auch Herder und Mendelssohn werden kritisiert. Dazwischen schieben sich Ausführungen über Boileaus und Horazens Poetik, über Tragödie, Tanz und griechische Musik, über italienische Geschichte und Litteratur, eine Charakteristik Dürers, landschaftliche Eindrücke u. a. m. Es ist das eigentliche Sammelheft für Aphorismen zur Ästhetik und Kunst, für Ideen, die Heinse beim theoretischen und beim anschaulichen Studium der Kunst in Rom aufgingen.

Nr. II. „Auszüge mit einigen geschwinden Bemerkungen zuweilen über Mahler und Mahlereyen meistens. Heinse."

Grösstenteils in Rom entstanden. Zunächst findet sich eine Liste von Malern, mit Cimabue, Giotto und Jan van Eyck beginnend, mit Luca Giordano und Ciro Ferri endend, chronologisch angeordnet. Diese Liste entstammt wahrscheinlich dem 1. Bande von Richardsons Traité de la peinture etc. (siehe weiter unten). Dann folgen eine grosse Anzahl deutscher Notizen und italienischer Zitate über italienische Maler, eine Charakteristik von Anton Raphael Mengs als Künstler und eine solche von Albrecht Dürer*) (Bl. 43 ff.). Kritische Bemerkungen zu und Auszüge aus: Richardson, père et fils, Traité de la peinture et de la sculpture. 3 tomes. Amsterdam 1728 (Bl. 47—54). Bl. 55—Schluss enthalten Schilderungen von Landschaften, hauptsächlich niederländischen oder doch wenigstens von Niederländern gemalten; ausserdem aber auch von solchen des Claude Lorrain und Salvatore Rosa. Diese Blätter scheinen in Florenz (1781 oder 1783 auf der Rückreise) entstanden zu sein, wo die Galerie der Uffizien und der Palast Pitti eine reiche Sammlung von Niederländern enthielten und enthalten, während in Rom für diese nordischen Schulen einzig der Palast Colonna näher in Betracht kommen kann, aber nicht in dem Masse wie die florentinischen Sammlungen. Es ist hingegen schwierig, wenn nicht unmöglich, Genaueres festzustellen, da ältere Galeriekataloge kaum vorhanden oder zu beschaffen sind, und die Sammlungen auch Veränderungen seitdem erlitten haben.

*) Das über Dürer Gesagte ist zum Teil in den Ardingh. (I, 60/61) aufgenommen.

Nr. 12. „Süsse Nachgefühle von Homer und Euripides. Heinse.“ Geschrieben in Rom — 1782. Nathan der Weise. Über Euripides Medea 1792 in Mainz. (Dies ist späterer Zusatz von einer andern Hand.) Über die Ilias, die Odyssee, Dramen von Euripides (Iphigenie in Tauris, Iphigenie in Aulis, die Phönizierinnen) und Äschylus' Orestie.

Bl. 37 ff. über Zeichnungen von Raphael, Claude Lorrain, Poussin, Dürer, Domenichino und Salvatore Rosa.

Bl. 60—65 bringen eine Kritik von Lessings Nathan dem Weisen und Euripides' Medea.

Nr. 13. „Auszüge aus dem Herodot und verschiedenes über Römische Geschichte. Alles zur weiteren Überlegung. Heinse.“

Enthält ferner eine Reihe Titel von Klassikerausgaben, meist in italienischen Übersetzungen. Geschrieben in Italien.

Nr. 14. „Über welsche Litteratur und über Baukunst“ auf dem Deckel.

Auch über römische Litteratur und griechische Philosophie (die kleinern Grössen), ferner Geschichtliches und Topographisches über Rom.

Einiges daraus über römische Bauten findet sich im Ardinghello, so z. B. die Stelle über die Rotunda*). Vereinzelte ästhetische Aphorismen; und zum Schluss drei kurze Naturschilderungen (Meer, Abendrot, Sonnenuntergang auf See) aus Livorno. Da Heinse Livorno auf der Rückreise nicht berührte, stammen diese aus dem Jahre 1781.

Nr. 15. „Auszüge aus dem Mercurial**) und andern ohne besondern Ernst und Zweck. Heinse.“ Notizen über italienische Komponisten und Musik.

Nr. 17. „Auszüge und Beschreibungen zu sehr auf den Raub für die wichtigen Gegenstände; doch immer gut für Zukunft, *αἱ δεύτεραι φροντίδες σοφώτεραι.* Heinse.“

Das Heft, zu Rom geschrieben (vermutlich, was die Kritik Mendelssohns betrifft, im November und Dezember

---

*) Ardingh. II, 92 ff.

**) Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri. Venetis 1573. 2. Aufl.

1781 und Anfang 1782*), enthält weitläuftige Zitate aus Moses Mendelssohns ästhetischen Schriften, mit kritischen Zwischenbemerkungen. Die Auszüge stammen aus den „Briefen über die Empfindungen" und der „Rhapsodie" oder den Zusätzen zu den „Briefen über die Empfindungen" (Bl. 18b—37, Bl. 41—45); sodann aus den „Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften", und aus der Abhandlung „Über das Erhabene und Naïve in den schönen Wissenschaften" (Bl. 46—64).

Aphorismen über Kunst und Kunstwerke, Beschreibungen von Gemälden, namentlich denjenigen Raphaels im Vatikan (diese sind zumeist in den Ardinghello aufgenommen worden**), vom St. Petersdom, dem Moses Michel Angelos (Bl. 54/55), dazu Bemerkungen über italienische Volksfeste, Prozessionen, spanische und portugiesische Sprache machen den übrigen Inhalt des Heftes aus.

Nr. 18. „Beschreibung einiger antiken Statuen alles augenblicklich oft noch im Krieg und Streite wie ein Chaos — länger Leben und günstig Schicksal wird vielleicht noch Licht und Ordnung hineinbringen. Heinse."

Enthält zunächst Auseinandersetzungen mit Anton Raphael Mengs' Schriften über Malerei und Maler, nämlich dessen „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei", „Leben des Correggio" und „Raffael, Correggio, Titian und über die Alten"***). Es folgen Beschreibungen plastischer Kunstwerke der Antike, Bl. 25 bis Ende. Davon sind einige im Ardinghello zu finden, nämlich die Schilderungen des Laokoon, des Torso, des farnesischen Herkules, des farnesischen Stiers, des sogenannten Antinous und des Apollo von Belvedere†). Sämtliche Statuen befinden sich in Rom, zumeist im vatikanischen Museum.

*) W. IX, 151.

**) Ardingh. II, 8—33.

***) Die „Gedanken" gab J. Caspar Füssli heraus zu Zürich 1762. Die beiden andern Schriften in den Werken ed. Prange. Halle 1786. Bd. 3, 123 ff.; Bd. 2, 147 ff.

†) Ardingh. II, 62—76.

Das archäologische Studium Heinses bezeugen die Auszüge aus Plinius und Pausanias Topographie von Hellas. Es sind namentlich Stellen, welche plastische Kunstwerke und Bildhauer betreffen (Bl. 1—16). Bl. 17/18. Über St. Peter in Rom.

Nr. 19 und 20 (26 1/2?). Sind zusammengebunden. Der Band trägt den Rückentitel: W. Heinse, Reise von Rom nach Düsseldorf. Karl Schüddekopf, der vortreffliche Herausgeber des Briefwechsels zwischen Gleim und Heinse beabsichtigt dieses Reisetagebuch herauszugeben*). Einzuschieben wären die in Nr. 60 des Nachlasses befindlichen Blätter über Gemälde in der Münchener Galerie, welche Heinse nur auf dieser Reise gesehen haben kann. Der Band ist zusammengesetzt aus ursprünglich drei Heften:

Heft 19. „Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von Rom nach Florenz über Terni und Perugia, wie Hieroglyphen zur Rückerinnerung. Heinse 1783."

Heft 26 1/2 (so ist es bezeichnet), ein Einschiebsel mit folgender Titelbemerkung Heinses: „Schnelle Bemerkungen noch der letzten Tage in Rom, und bey der Durchreise in Florenz; zu Ende des Julius die letzteren 1783. Besonders über die Galerie und den Pallast Pitti daselbst. Heinse. *Εὖ οἰκεῖν οἶκον* sagte eine Spartanerin, als man sie fragte, was sie verstünde."

Heft 20. „Augenblickliche Bemerkungen auf einer sehr schnellen Reise von Rom aus, ferner von Florenz nach Deutschland; Heinse. 1783."

Näheres aus und über diese Stücke des Nachlasses, die schon längst eine Veröffentlichung verdient hätten, im Text (Abschnitt III, die Rückreise).

Nr. 21. „Allerley, Gut und Schlecht doch meistens interessant. Heinse."

Ein Konglomerat von Notizen über Virgil, das Miserere von Allegri, das Pantheon, italienische Dichter, die Laokoon-

---

*) Sch. II, 222. Das Erscheinen wird jetzt angezeigt. Siehe S. XVII.

gruppe, die Eifersucht, Giordano Bruno, italienische Geschichtschreiber und Kunstschriftsteller (Condivis Michel Angelo-Biographie, Vasaris Künstlerleben etc.) u. a. m. stellt dies Heft dar. Dazwischen Zitate und kleine Reisenotizen (Besuch bei Hackert in Albano).

Nr. 22. „Beschreibung verschiedener Gemählde in Rom meistens an Ort und Stelle gemacht auf der Flucht zur Stärkung der Rückerinnerung. Heinse.“

Das „auf der Flucht etc.“ deutet auf Entstehung in den letzten Monaten vor Heinses Abreise von Rom, welche am 7. Juli 1783 erfolgte. Auch innere Gründe, wie die Beurteilung Rubens' machen die späte Datierung notwendig.

Auf mehr denn 100 Bogen finden sich in diesem Hefte eine Unmenge von Gemäldebeschreibungen verzeichnet. Die Galerieen des Vatikan, der Paläste Borghese, Colonna, Albani, Pamphili, um nur die bedeutenderen zu nennen, und viele Kirchen sind mit ihren Gemäldeschätzen hier vertreten. Besonders ausführlich beschrieben werden neben Tizians Amor divino e profano und Poussins herrlichen Landschaften in der Galerie Colonna die vatikanischen Gemälde Raphaels*).

Nr. 23. „Beschreibung einiger Gegenden und Tempel und Palläste von Rom flüchtig auf der Stelle einmal für die Zukunft zur völligen Ausarbeitung.“ (Auf dem Deckel.)

Auf Blatt 9 befindet sich folgende Eintragung: „Ich sass den 11. May 1783 an einem heitern Morgen hier, zwischen blühenden Acacienbäumen, ihr süsser lieblicher starker Duft berauschte mich schier, meine Ohren genossen das Naturconzert von einer Menge zwitschernder und singender Vögel und dem Gemurmel des tiefen Wassers und das freudige Grün erquickte meine Augen, und die Ruinen in ihrer Majestät rührten meine Seele.“ Das ergiebt also für das Heft Entstehung während der letzten Monate des römischen Aufenthalts, wenigstens von Bl. 9 an. Schöne landschaftliche Ausblicke (z. B. von der Villa Aldobrandini), Gemälde (u. a. die Geschichte der Psyche nach Entwürfen Raphaels in der Villa

*) Vieles hiervon im Ardingh. II, 9—33.

Farnesina), der Herkulestorso*), Gebäude (wie das Kloster San Onofrio, das Colosseum**) u. a.) werden beschrieben. Ferner Bemerkungen über die verschiedenen Hügel der Siebenhügelstadt, über die Villa Farnese, Villa Madama, Villa Ludovisi, Villa Pamphili, über die Basilika San Paolo fuori le mura***), über die Pyramide des Cestius†), das Kloster Sabina.

Bl. 1 polemisiert Heinse gegen die Auffassung des Hässlichen in der Kunst durch Lessing im Laokoon, XXV. Abschnitt. Aphorismen zur Kunst finden sich zerstreut im Heft; Bl. 18 eine Beurteilung von Rousseaus Confessions.

Es folgt eine Gruppe von Heften aus der Zeit nach dem italienischen Aufenthalt, nämlich Nr. 24—31.

Nr. 24. Das Heft ist wichtig zur Frage nach Quellen für den Ardinghelloroman. Eine tagebuchartige Eintragung über eine Reise von Düsseldorf nach Honneff, Siegburg, Heisterbach u. s. w. bringt als Datum der Abreise den 4. Mai 1786. Das Heft wird im Jahre 1786 in Düsseldorf entstanden sein, da der Ardinghello 1787 erschien. Die Ansicht Rödels, der Ardinghello sei schon im Jahre 1785 vollendet worden, wird hierdurch schon hinfällig††).

Das Heft ist Zeugnis für die intensive Beschäftigung Heinses mit der Philosophie. Die grosse, langatmige philosophische oder weltanschauliche Partie im Ardinghello beruht auf dem hier (Bl. 1—65) bezeugten philosophischen Studium.

Aus Aristoteles, Leibniz und Kant (Bl. 18—20) sind Auszüge da.

Vor allem Leibniz mit seiner Defensio Trinitatis per nova reperta logica†††) wird besprochen, ferner Bayles

---

*) Vgl. Ardingh. II, 70/71.
**) „ „ I, 257.
***) „ „ I, 263 ff.
†) „ „ I, 260.
††) Rödel, S. 113.
†††) Vollständig: Defensio trinitatis per nova reperta logica seu responsio ad objectiones Wissowatii, eine Jugendabhandlung Leibnizens aus dem Jahre 1669. Vgl. Erich Schmidt, Lessing 1. Aufl. II, 385.

Dictionnaire historique et critique, Samuel Clarkes Polemik gegen Leibniz über die Willensfreiheit und Newtons naturalis philosophiae principia mathematica. Auch Spinoza, F. H. Jacobi und Mendelssohn (Bl. 54 f.), Locke und Thomas Hobbes werden gelegentlich herangezogen*). Unter den sonstigen Werken (Reisebeschreibungen; Werken von Burke, Chatham, Fox über englische Verfassung; Blutumlauf u. s. w.) ist besonders zu erwähnen das Werk des Comte de Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce. Bd. 1. Paris 1782. Aus dem umfangreichen Referat darüber (Bl. 20 ff.; Bl. 93 — ein Schema des daraus für den Ardinghello zu Benutzenden) ist Manches im Ardinghello verwertet worden, im 2. Bd. namentlich bei der Schilderung der Vorgänge auf den kykladischen Inseln**).

Nr. 25. Die Entstehungszeit ist begrenzt durch die zwei Daten, die sich zu Anfang und zu Ende finden, 27. Februar 1788 und 20. Juli 1789 (Reise nach Mannheim, Heidelberg, Aschaffenburg). Das Heft entstammt also den ersten Jahren der Mainzer Zeit***).

Besonders zahlreich sind in diesem Hefte die erotisch-pornographischen Aufzeichnungen, die allerdings im Nachlass nicht selten sind.

Notizen über Kunst, Malerei, Glück, Ehe, Erziehung, Religion, Regieren, Übersetzen (als Nachschaffen, nicht sklavisches Übertragen), Revolutionen, Friedrich den Grossen, über die Stadt Mainz, über die ersten Christen und die Intoleranz der Juden stehen in bunter Reihe nebeneinander. Einiges ist in der Hildegard verwertet worden, so die Stelle über Erziehung, Zweck der Ehe, Glücksskala (sehr charakteristisch für Heinse), Schönheit des Rheins†). Auf Bl. 44 steht einer der wenigen Zusätze, die Heinse in der 2. Auflage

*) Ardingh. II, 104—192 ist der Niederschlag dieses philosophischen Studiums.

**) Ardingh. II, 192, 273 ff.

***) Am 1. Oktober 1786 war Heinse Vorleser beim Kurfürsten zu Mainz geworden; vgl. Körte 2, 548.

†) Werke III, 201 ff.; IV, 80 ff.; IV, 79; III, 5.

des Ardinghello gemacht hat, wie es scheint, ein Gedanke aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums*).

Bl. 47 ff. enthalten Auszüge aus Gibbon, Decline and fall of the Roman empire, aus Hugo Grotius' Ausgabe der „gothischen Schriftsteller", d. h. der scriptores rerum germanicarum: Cassiodorus, Jornandes, Tacitus, Caesar; endlich Bemerkungen über England, Engländer, Fielding und Richardson.

Nr. 26. Das Heft stammt aus dem Jahre 1797. Das lässt sich wenigstens für einen Teil ganz sicher feststellen, nämlich für die Stellen aus und über Aristoteles' Politik**) (Bl. 22 ff.).

Bl. 1—21: Sammlung griechischer Sprichwörter.

Bl. 29 ff. Über Stücke von Corneille, Racine, Molière, Euripides' Hippolytus; Bemerkungen über Russland, Peter den Grossen, Polen, die skandinavischen Länder.

Bl. 56 ff. Auszüge aus Reisebeschreibungen, über Landkarten und Herodot.

Bl. 63—81, Bl. 86b ff. Kritik von Wielands Agathon, Bl. 81 und Bl. 90 über Wielands Oberon.

Nr. 27. Auf dem Vorsetzblatte steht folgendes zur Datierung: „Im Jahre 1790 noch 25, Junius 1790—64, Sept. 1790—86" (aus 86 Blättern besteht das Heft). Die Zeitangabe auf Bl. 63 ff. für eine Reise nach Ziegenberg zu Frau von Diede (21.—26. Juli 1790) stimmt aber damit nicht ganz überein.

Bl. 1 ff. Über und aus Horaz und aus Madame de Genlis absprechender Kritik der Nouvelle Héloise des J. J. Rousseau und der Clarissa des Richardson; weiter über Epiktets moralisches Enchiridion und den Don Quixote des Cervantes. (Heinses Urteil über den unsterblichen Roman: „Alles ist

---

*) Ardingh. I, 45, Zeile 4—22.

**) Vgl. Wagner, Sömmering I, 368; Heinse an Sömmering am 20. 6. 1797: „Ich arbeite jetzt mit grossem Vergnügen die Politik des Aristoteles recht ernstlich wieder durch." Damit ist Rödels ganz unbegründete Annahme eines Druckfehlers (S. 125), Politik für Poetik, widerlegt.

Karrikatur, nichts Grosses und Schönes, was das Herz und die Sinnen ergreift!")

Dann folgen Kritiken von Goethes Tasso (Bl. 19 ff.) und Faustfragment (Bl. 23 ff.), beide bei Göschen in Leipzig 1790 erschienen. Von Tasso sagt Heinse:

„Ein geringes Haus mit den edelsten Materialien aufgeführt. Ein mittelmässig Stück voll der lieblichsten Poesie, schönsten Bilder, sinnreichsten Gedanken ... Das ganze Stück ist Widerspruch auf Widerspruch ..."

Noch interessanter ist, was er über das Faustfragment sagt:

„Gewiss Fragment! denn es ist nichts von einem Plan zu einem Ganzen zu sehen. Oder doch sollt es vielmehr so heissen: Ideen ohne Zusammenhang zu einem Faust.

Verschiedenes ist vortrefliche Darstellung der Natur; und das beste die Scenen mit Margarethe ... Übrigens merkt man, wo Goethens erstes Jugendfeuer noch ist, und wo er neuerdings hinzugeflickt hat ... Es war ein König in Thule ist ganz vortrefflich und das schönste. ... Margarethe ist das beste im Ganzen, ganz nach der Natur — du holdes Himmelsangesicht!"

Bl. 68 ff. eine Kritik von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", Bd. 1—3; Bd. 4 erschien erst 1791.

Heinse bemängelt die Schwärmerei, die Weitschweifigkeit und den Predigerstil des Werkes, und behauptet, dass Herder verschiedene Ideen aus seinem Ardinghello entlehnt habe. (Dieselbe Behauptung der Entlehnung von Ideen aus dem Ardinghello macht Heinse auch Goethes Wilhelm Meister gegenüber geltend.*) Ja er beschuldigt ihn fast des Plagiats.

„Herders Schriften vom grössten Umfang verderbt immer die Profession von Generalsuperintendent. Z. B. der 1. Band Ideen turpiter atrum ... Der dritte Band weicht in manchem von dem ersten ab ... Zu diesem dritten Band sind aus dem Ardinghello verschiedene Hauptideen genommen (ohne ihn zu nennen) vorzüglich aus dem Briefe über die Antiken und dem Gespräch auf dem Monte testaccio**) ... Der beste Gedanke darin ist: Alles

*) Heft 2 des Nachlasses, Bl. 57 ff.

**) Ardingh. II, 62 ff.; I, 312 ff.

wird, was werden kann. Jedes Volk hat seine Maximen in Kultur und Kunst. Dieses ist offenbar aus dem Ardinghello nur zu weit ausgedehnt. Ardinghello sagt: Phidias hat das Problem vom Jupiter aufgelöst*) kein anderer konnte ihn darin übertreffen; und musste ihn folglich nachahmen, wenn er einen machen wollte. So ist's aber nicht mit den Pyramiden, und anderen Sachen. Herder trägts noch über auf Iliaden, oder vielmehr ganz allgemein: Homer hat ein episches Gedicht gemacht, Sophokles Tragödien, die die höchsten in ihrer Art sind. Diess ist offenbar falsch: Wenn er sagte: Keiner kann eine bessere Iliade, einen besseren Oedip machen; dann wärs gut; obgleich doch weder Achill noch Oedip so bestimmt von einem ganzen Volke waren, als Jupiter . . . Der Mann geht nicht rein mit der Sprache heraus; muss jeder fühlen."

Heinse verlangt Zusammenfassung des Stoffes in einen Band.

Nr. 28. „Angefangen zu Aschaffenburg den 15. Nov. 1799. Pro und contra findet sich zuweilen neben einander, zu weiterem Gebrauch für künftige poetische Werke."

Es ist eins der letzten Hefte, die Heinse zu seinen Niederschriften benutzt hat. (Heft 58 ist eine Kopie davon.) Es besteht aus fortlaufend nummerierten Aphorismen über die verschiedensten Gegenstände, eine Frucht seiner Lektüre und seiner Kritik derselben. Da finden sich Sätze über Liebe, Freundschaft, Leidenschaft, Einbildungskraft, Moral (nach Fergusons Grundsätzen, doch mit einer leisen Hinwendung zu Kant, dessen Ethik er früher strikt ablehnte, indem er Glückseligkeit und Moral trennt); ferner vereinzelte Aphorismen über Kunst. Als 25. Stück sind zwei datierte Distichen (vom 2. Juni 1800) eingefügt:

„Wahrheit, lebendig gesagt, so dass die Worte verschwinden,
Zeiget jedem sein Bild, wie ein geschliffner Krystall.
Schön und hässlich findet**) sich, so wie er ist, der Charakter.
Schelte den Künstler nicht, sondern erkenne dich selbst."

Beim 41. Aphorismus findet sich die Bemerkung „den 24. Julius 1802 nach meiner Krankheit". Die Schriftzüge

*) Ardingh. II, 58.

**) Findet ist aus zeigt von Heinse selber verbessert und darüber geschrieben.

der folgenden Eintragungen sind unsicher, undeutlich, man sieht die Nachwirkungen der Krankheit. Diese offenbaren sich auch in dem resignierten Ton, in dem die Sätze gehalten sind; auch sieht man, wie der schwere Schlaganfall*) Heinses Sinn den letzten Dingen, den Fragen nach Tod und Unsterblichkeit zugewendet hat. Doch wenn auch nicht materialistisch, so doch skeptisch resigniert ist dabei seine Grundstimmung.

Der 87. Aphorismus enthält „Erste Gedanken nach Lesung des Wallenstein“**):

„Alle Personen sind voll Schillers Geist und Leben und Poesie, vorzüglich die Gräfin Terzky, Max Piccolomini, Thekla, Wallenstein pp. . . . Disharmonie abscheulich. Ebenso ging es Schillern mit dem Carlos. Jammer und Schade für die meisterhafte mit erstaunlichem Fleisse ausgearbeitete Diktion! Göthe beschwor den Götz von Berlichingen mit ganz anderem Genie aus seinem Zeitalter . . . Das Werk ist verunglückt. Max und Thekla sind regelmässige Puppen und die Terzky ist ganz ausser der weiblichen Natur. Wallenstein handelt dumm . . .“

Nr. 29. Anfangs der neunziger Jahre enstanden. Auf Bl. 51—54 steht eine Besprechung von Kants „Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft“ vom Jahre 1793.

Über Sallust (Bl. 1 ff.), einen Liebling Heinses***), dann über Regierungsform und staatsrechtliche Verhältnisse an der Hand einer Reihe einschlägiger Werke (Bl. 22 ff.) und über Madame de Sévignés Briefe wird referiert. Ausführliche Auszüge und Kritiken von Giordano Brunos Schriften†) werden Bl. 36 ff. gegeben. Das Bl. 18 angegebene Buch von St. Arteaga über die italienische Oper††) (deutsch von Forkel, Leipzig 1789) hat auf theoretisierende Partieen der Hildegard Einfluss gehabt.

---

*) Vgl. Schober, S. 146.

**) Bekanntlich 1800 zuerst erschienen.

***) Vgl. in der Hildegard, W. III, 228 ff.

†) Spaccio della bestia trionfante, De l'infinito universo e mondi, De gl'heroici furori werden besprochen.

††) La rivoluzione del teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente. Bologna 1783. 2 Bde.

Ausserdem sind vorhanden in heterogenster Mischung Notizen über Willensfreiheit und Käsebereitung in der Schweiz, Virgilverse, Auszüge aus La Bruyères Caractères und dem Figaro, Sprüchwörter aus Menander u. s. w.; ferner einige Originaldistichen und Übersetzungen zweier Oden der Sappho*) und einiger Sachen aus der griechischen Anthologie.

Nr. 30. Bl. 5 ergiebt der Titel von Lichtenbergs Verteidigung des Hygrometers (Göttingen 1800) einen terminus a quo. Naturwissenschaftliche Studien beherrschen dieses Heft, Schriften von Lamarck, Lichtenberg oder Besprechungen derselben in den Göttinger gelehrten Anzeigen werden zitiert. Die Lektüre von Hume und Robertson und die Auszüge über die Hinrichtung der Maria Stuart, Bl. 2 ff., sind höchst wahrscheinlich durch Schillers Maria Stuart (1801 bei Cotta erschienen) veranlasst.

Bibliographische Notizen und eine Sammlung von Namen, Tauf- und Familiennamen, beschliessen das Heft.

Nr. 31. Da einiges in die Hildegard aufgenommen worden (so Bl. 1 ff. über den Zweikampf, Bl. 13 ff. über Pantomime und Tanz**), so wird das Heft vor 1796 entstanden sein. Die Aufzeichnungen stehen unter dem Zeichen der französischen Revolution; Bemerkungen über diese, Auszüge aus Montesquieu, Considérations . . ., Betrachtungen über die Verschwörung des Catilina, über Pressfreiheit, Gedanken über allgemeine Erziehung des Volkes auch in militärischer Hinsicht folgen in buntem Wechsel. Bl. 31—53 spricht Heinse begeistert und referiert über Madame Rolands „Appel à l'impartiale postérité", Paris l'an 3 de la République.

Nr. 32. „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken, zuweilen zu oberflächig zur weitern Überlegung: Posteriores enim cogitationes, ut ajunt, sapientiores esse solent. Cicero in Philip. Heinse."

---

*) Vgl. Brief Heinses an Sömmering vom 17. August 1795 (Wagner, Sömmering I, 352): „Die Oden der Sappho hab' ich längst besser und deutscher übersetzt . . ."

**) Hildegard, W. IV, 9 ff.

Die Aufzeichnungen, meistens über Kunst und Kunstwerke, entstammen der ersten Zeit des italienischen Aufenthalts, vor Rom, wo Heinse Ende August oder Anfang September 1781 ankam*).

Bl. 54 ff. ist ein Einschiebsel aus der Düsseldorfer Zeit, wenn das Datum korrekt ist. Dort steht nämlich: „Augenblickliche Gedanken bei verschiedenen Anlässen, zur ferneren Überlegung; Im Jahr 1779.“

Bl. 27 ff. enthalten Beschreibungen von Statuen und Bildwerken der grossen venetianischen Antikensammlung, jetzt im Museo archeologico.

Bl. 49 steht der Vers: „O Liebe, heilig innig Wesen . . .“, den er im Briefe vom 15. September 1781 von Rom aus an Fr. Jacobi schreibt**). Und zum Schluss Bl. 161 ff. bringen Beschreibungen der Venus Medici, der tizianischen Venus, der Statuen der Ringer und des Apollino***). Diese können schon nach Stilerwägungen und nach Vergleichung des Tagebuchs der Rückreise nur aus dem ersten Florentiner Aufenthalt, also aus dem Jahre 1781 stammen. Damit ergiebt sich die Datierung zur Genüge.

Notizen über römische und griechische Geschichte, römische Bäder (nach Chas. Camerons Baths of the Romans, London 1772) füllen die ersten 20 Blätter.

Bl. 39 ff. befassen sich mit Mosaik und ihrer Technik, hervorgerufen wohl durch die berühmten grossen musivischen Kunstwerke der Markuskirche in Venedig.

Bl. 43 – 48 sind Auszüge aus der Ethik des Spinoza.

Bl. 50 ff. wird der Mahomet des Voltaire besprochen und zum Schluss ausgesprochen: „Zum Unglück war Voltaire nicht gemacht, einen Schwärmer darzusteilen . . . ein solcher Mensch hätte gewiss keine Religion gestiftet.“

Bl 65/66 sagt er über die Semiramis Voltaires: „Alle die Geschöpfe darin könnten keine Viertelstunde leben, wenn sie in der Natur wären. Es ist so recht moderne Mahlerey

*) Vgl. W. IX, 137.

**) W. IX, 146.

***) Vgl. Ardingh. II, 211 ff.

für den Augenblick . . . Es vergeht einem alle Liebe zur Kunst wenn man solche Grossthuereien liest . . ."

Über Dante und die Divina Comedia, über Cicero, Demosthenes, Plutarch, über den Bajazet Racines und Swifts Reisen Gullivers, über Ossian (den er als eine Fälschung Macphersons aufweist), ferner über Seele, Körper, Monaden wird in katechetischer Form gehandelt. Durchs Ganze aber ziehen sich mannigfaltige ästhetische Aphorismen, die ihre Nachwirkung im Ardinghello haben.

Die Nummern 36—47, meist aus wenigen losen Blättern bestehend, stammen aus vor- oder frühdüsseldorfischer Zeit. Im Ganzen belanglos.

Nr. 50, 52, 53, 54 sind meist unwichtig, zum Teil Kopien.

Nr. 55. (Ein Konvolut von 48 Blättern.) „Über Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums." Es sind Auszüge, wie Lessing sie in seinen Kollektaneen gemacht hat, nur dass sich dieser fast ausschliesslich bei gelehrten archäologischen Kleinigkeiten aufhält*). Hierzu gehört ein Blatt von Nr. 53: Über Winckelmanns Kunstgeschichte. Es ist ein Resumee von Nr. 55 und gehört dazu auch nach Papier und Schrift.

Nr. 56. „Wilhelm Heinse an Samuel Thomas Sömmering über den Hauptsatz in dessen Schrift zur Tabula baseos encephali. Aschaffenburg, den 12. December 1799." Es ist das Konzept eines Briefes an Sömmering**).

Beigeklebt ist ein Zettel von Sömmering: „Wer hätte denken sollen, dass der gute Heinse, die Wahrheit dieser ingeniosen Vermuthung selbst mit seinem eigenen Hirne besiegeln würde? H. Dr. Windischmann der unter H. von Pauli's Leitung sein edles Haupt öffnete, merkt in dem Berichte von der Leichenöffnung ausdrücklich an:

„Die ganze Hirnmasse und die Substanz der Sinnesnerven zwar voluminos, aber weich und leicht zerreisslich."

---

*) Dies war in Hermann Hettners Händen, wie ein angeklebtes Briefkouvert zeigt. Vgl. auch H. Hettner: Aus W. Heinses Nachlass im Archiv f. Litgesch. 1881, 39 ff.

**) Wagner, Sömmering I, 373 ff., 371.

Diese Stelle ist um so merkwürdiger und schätzbarer, da beide Männer von vorliegendem Aufsatze nichts wussten, folglich diese Bemerkung ganz unbefangen, bloss aus sich selbst machten. Sömmering."

Nr. 57—59 sind Abschriften von Briefen, Rezensionen u.s.w.

Nr. 60. Von fremder, vermutlich Sömmerings Hand steht auf dem Heft: „Heinses Reisejournal vom 1. Julius 1780 bis September, das er für verlohren hielt, weil es Zulehner*) von 1792 bis 1803 zu Mainz behielt, nebst Bemerkungen auf andern Reisen." Es ist nichts weniger als druckfertig. Das meiste ist in die Briefe an Fritz Jacobi übergegangen**). Doch findet sich zur Kunst und über Kunstwerke, sowie über berühmte Schweizer (Lavater, Salomon Gessner, Professor Füsli u. a.) manches interessante, noch ungedruckte Urteil.

Einzelne Blätter von Lyon, Valence, Vaucluse, und von Neapel und dem Vesuv***) u. s. w.

Sodann folgt eine Reihe von Blättern über Gemälde der Münchener Gallerie. Sie gehören offenbar zu dem Tagebuch der Rückreise, denn nur auf dieser hat Heinse München berührt, und sich dort vom 29. August bis zum 4. September 1783 aufgehalten†).

Den Beschluss machen einige Blätter mit Notizen über kleinere Reisen, einen Ausflug von Aachen nach Spaa des Jahres 1785, eine Reise von Aschaffenburg nach Meiningen und Erfurt††), angetreten den 15. Juli 1796, ferner eine solche von Aschaffenburg nach Würzburg im Juli 1800.

*) „Johann Anton Zulehner, Magister der Philosophie und ordentlicher Professor derselben wie auch der Mathematik zu Bonn. Geb. zu Mainz" meldet von diesem Meusels Schriftstellerlexikon 15, 475. Jördens und die A. D. Biogr. haben ihn nicht. Er gehörte in Mainz zu den Bekannten Heinses und Sömmerings. Vgl. Wagner, Sömmering I, 364, 366.

**) W. Bd. 9.

***) Von Neapel und dem Vesuv, also aus dem Sommer 1782, vgl. W. IX, 211 ff.

†) Vgl. Nachlass Nr. 19/20, Bl. 194/95.

††) Vgl. Nachlass Heft 7, Blatt 54, Sch. II, 244. Schüddekopfs Kombination ist hierdurch bestätigt.

Nr. 61. Es lassen sich zeitlich deutlich zwei Gruppen von Aufzeichnungen scheiden. Die eine fällt in die voritalienische Zeit zu Düsseldorf (1779/80) und ein Teil ist auf der Reise nach Italien entstanden, wie die Stelle über Dietrich ergiebt, die, in Koblenz geschrieben, in einem Briefe an Fritz Jacobi wiederkehrt*). Die Aufzeichnungen betreffen die Kunst und Kunstwerke. Die andere Gruppe ist auf und nach der holländischen Reise entstanden. Ein Bogen, der Interessantes über Rembrandt, überhaupt das abschliessende Urteil Heinses über niederländische Maler enthält, ist daher dem Tagebuch von der holländischen Reise beizufügen**). Die Stelle darin: „Wenn man aus Holland kömmt, und alle Kunstsachen überdenkt . . .“ beseitigt jeden Zweifel über die Datierung. Bemerkungen über Kants Philosophie (sein primum ψεύδος, wie Heinse sagt), über Lessings philosophische Ansichten, über Leibniz und Spinoza fallen nach der holländischen Reise, die Heinse im Oktober 1784 mit Graf Nesselrode machte***). Dazu kommen vulgärphilosophische und staatswissenschaftliche Bemerkungen.

Nr. 62. Eine Anzahl loser Blätter mit Beschreibungen von Gemälden, Künstlerbildnissen und der Niobegruppe in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Heinse schildert die Bildnisse folgender Maler und Bildhauer: Reynolds, Mengs, Raphael, Julio Romano, Bernini, Carlo Dolce, Jacob Jordaens, Aart van der Neer, Rubens, Franz Mieris, Albrecht Dürer und Rembrandt. Sie sind unverkennbar, wie auch die Schilderung der Niobegruppe, während des ersten Florentiner Aufenthalts entstanden (1781), denn auf der Rückreise urteilt Heinse anders über die Niobe, auch über das Raphaelportrait†).

Nr. 63, Bd. 1. Ein grosser gebundener Quartband, auf dem Rücken: Heinse, Gedanken und Sprüchwörter. Das Buch

---

*) Brief vom 14. 7. 1780, W. Bd. IX, 17.

**) Nämlich Heft 1 des Nachlasses.

***) Vgl. W. IX, 247 und Nachlass Nr. 1, Bl. 19 ff.

†) Siehe vorn S. 60/61, 112, 133.

stammt aus der Zeit des ersten Düsseldorfer Aufenthalts (1774—1780). Die Einwirkung Rousseaus und vor allem von Goethes Werther*) (vgl. Bl. 49/50) ist unverkennbar. In bunter Fülle enthält der Band Gedanken über Glück, Moral, Erziehung, Wahrheit, Duell (Einfluss der Popularphilosophie) und bekundet auch Heinses Interesse für Volkslied und Volksdidaktik. Er teilt ein altes Bergmannslied sowie eine Unmasse von Sprichwörtern, Redensarten, Synonymen mit (so etwa, wie Lichtenberg die zahllosen Synonyma für Trunkenheit in der deutschen Sprache sammelt).

Nr. 63, Bd. 2. Ein steifbroschirtes Heft in Oktav, datiert 1779 und mit der Aufschrift: „Augenblickliche Gedanken bei verschiedenen Anlässen zur ferneren Überlegung."

Enthält nummerierte Aphorismen über verschiedene Dinge, auch über Kunst. Diese letztern knüpfen inhaltlich an die des vorigen Heftes an und sind gewiss vor der italienischen Reise niedergeschrieben. Vorgeheftet sind zwei Blätter mit Beschreibung der Büsten J. Caesars und des Kaisers Augustus, beide in der Bibliothek zu Venedig, also 1780/81 enstanden.

Nr. 64a. Ein Heft mit Präparationen zu und Auszügen aus Aristoteles Schrift über die Seele (*περὶ ψυχῆς*). Es fällt in die Düsseldorfer Zeit von 1778—1780**).

Nr. 64b. Besteht aus verschiedenen losen Blättern. Die Besprechung von Schillers Don Carlos (der 1787 erschien) giebt einen Anhaltspunkt zur Datierung nur dieser Besprechung selber Heinses Kritik ist durchaus absprechend***).

---

*) Werthers Leiden hat H. in der Iris rezensiert. 1. Bd., 3. Stück, S. 78 ff. 1774.

**) Vgl. Sch. II, 77 und oben Bemerkungen zu Nr. 63, Bd. 1. Ein Teil der Auszüge stammt auch aus den Physica des Aristoteles. Dies lässt sich nachweisen für eine Stelle, die Baukunst betreffend: Physica 199a. Heinse hat sie übersetzt.

***) H. sagt: „In der Schillerschen Fabel vom Don Carlos ist alles vom Anfang bis zu Ende leer und unwahrscheinlich . . . Wenn die bekannte Geschichte für die Bühne unschicklich ist, so soll sie der Dichter nicht wählen; denn die Verfälschung hemmt die Täuschung. Es gehört übrigens kein Hexenmeister dazu, den Don Carlos und seine Mutter auf solche Weise unschuldig darzustellen."

Die Bemerkungen über μεγαλοψυχία (nach Aristoteles) sind wohl 1796 entstanden*). Eine längere Stelle über Platos Schönheitsbegriff ist in den Ardinghello aufgenommen worden**), also bis 1787 entstanden.

Ein Blatt trägt eine Reihe Titel meist bibliographischer Werke, stammt also wohl aus Heinses Bibliotheksperiode.

Ein anderes Blatt mit einer Besprechung von Wielands „Huon" (Oberon), die meist absprechend gehalten ist. Heinse vermisst Anschaulichkeit, Sinnlichkeit, es sei „alles blosse Phantasie".

Auszüge aus einer Reisebeschreibung (Sizilien und Malta) und Bemerkungen über Jomelli und Majo mögen auch noch angeführt werden.

Ferner ist Hemsterhuis' Aristée besprochen***).

Nr. 65 enthält eine Reihe von Konzepten zu Briefen Heinses aus den Jahren 1796 bis 1803.

Nr. 69—82, soweit sie nicht fehlen, sind unwichtig, enthalten viel Briefkonzepte.

---

*) Vgl. Nr. 8 des Nachlasses.

**) Ardingh. I, 289 ff.

***) Aristée ou de la divinité, 1779. Vgl. Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik S. 329 ff.; K. Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik S. 113 f. Gleim erwähnt ihn in einem Briefe an Heinse vom 17. März 1785 (bei Sch. II, 177). Vgl. auch Hayms Herderbiographie I, 557, 688 ff. u. a. O. über Herders Beziehungen zu diesem Holländer und dessen Einfluss auf ihn.

Anhang II.

Mitteilungen aus Heinses Nachlass

nach der Reihenfolge der Hefte.

Heft 1 Bl. 74. (Über Spinoza.)

Von Gott u. Natur und der Entstehung der Dinge wissen wir kein Haar also, aber so viel hat er doch mit allen seinen mathematischen Phraseologien herausgewelscht, dass wir in uns haben, was die Theologen u. Philosophen sonst Gott nannten, nehmlich die Ursache der Bewegung, die Ursache aller einzelnen Dinge: und dass Gott und die Natur selbst nicht verschieden ist. Das ist aber das Grosse, was alle die Kerls ärgert, dass er ihnen die Puppe Gott auf so religieuse Weise aus der Hand wegdemonstrirt. Über das Übrige breitet er einen dunklen, dichten Schleier.

Heft 5 Bl. 24 ff.

Kunst der Darstellung.

Darstellung überhaupt heisst Merkmale von Etwas geben, dass es der Seele gegenwärtig ist.

Jeder Mensch, der sich Kenntnisse sammeln und andern mittheilen will, muss diese Kunst besitzen und alle Wissenschaften und Künste beruhen auf ihr. Sie ist die erste und unentbehrlichste von allen. Alle andern sind gleichsam nur ihre Kinder und theilen sich in ihren Reichthum, ihr Vermögen. Die Bildhauerkunst hat die Form zum Erbtheil erhalten; die Mahlerey das Grundstück der Farbe; die Tanzkunst die Bewegung im Menschen; die Musik den Ton; die Poesie die Sprache, deren Vasallen sind Geschichte, Beredtsamkeit und alle Wissenschaften, die durch die Sprache handeln. (Die Mathematik, die durch den blossen Raum darstellt, hat

das allgemeinste und weiteste Reich erhalten.) Wenn sich aber auch die Kunst der Darstellung mit ihrer ganzen Familie vereinigt: so kann sie doch die Wirklichkeit nicht ganz geben. Es wäre gegen den Satz des Widerspruchs und des Nicht zu Unterscheidenden.*) Das soll sie auch nicht. Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen zu deren Nutzen und Vergnügen. Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlacken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt.

„Für den Schauspieldichter, den gebohrenen Imperator aller anderen Künstler, hat Aristoteles mit tiefer Weisheit allgemeine Regeln abgezogen. Die Wahrheiten (?) sind alle aus dem Wesentlichen der Darstellung überhaupt genommen, und bleiben ewig dieselben. An die Schauspielkunst in ihrer Fülle, die Oper, hat sich noch kein zweyter Aristoteles gewagt; nothwendig wär es gewiss, so unbändigen Sultanen, als die ersten Künstler in ihrer Art, einmal eine Taktik vorzuschreiben, dass sie in der unüberwindlichsten Schlachtordnung auf das Herz und die Phantasie des Menschen wirkten.

Die besten Merkmale für die Philosophen sind diejenigen, welche das wesentliche einer Sache bezeichnen; denn eben dadurch wird sie der Seele am gegenwärtigsten. Das wesentliche einer Sache ist, wodurch sie sich von allen andern ihrer Art unterscheidet. Wer täuschen will, muss diese unterscheidenden Merkmale treffen; und derjenige trägt den Preis davon, der sie auf ein Haar trift."

„Das höchste Ideal aller Kunst besteht in der von allem andern unterscheidenden, individu-

*) Die Abhängigkeit von Leibniz

darstellenden, täuschenden; nicht gerad in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte: Harmonie und Schönheit derselben wie man es gewöhnlich versteht. Desswegen sagt man von den Figuren, welche bloss fleissige Künstler den Antiken nachmachen, es ist keine Seele darin; das ist: es ist nichts darin, was das Ganze zusammenhält, und individuell lebendig macht. Die Formen können schön, proportionirt, die Farbe und Licht und Schatten harmonisch, kurz alles nach der Regel treflich seyn: und stellt doch nichts dar, und täuscht nicht."

„Was einer darstellen will, muss er erst in Natur recht gefasst haben. Welch ein sichrer scharfer Blick, und welche feste geübte Hand gehört nicht dazu, eh einer nur den Umriss von der geringsten Sache rein aufnimt? Die Maler in Rom wollen von dem ersten besten gut gebildeten Taglöhner jeden grossen Mann der alten und neueren Geschichte, und von jeder Hure eine Lucretia abziehen; aber es wird auch darnach. Man sieht nichts, als eine Menschengestalt. Die griechische Kunst war weit reicher, als die unsre an individuellen Formen. Die alten Griechen und Römer stellen die alten Griechen und Römer am besten dar; wer sie kennen lernen will, muss sie bey ihnen und von ihnen selbst kennen lernen. Das bezeichnende jeder Menschenklasse fassten sie haarscharf; und machten Ideal daraus für ihre Götter. Wir neuern haben die vollkommene Natur aller Art nicht so beysammen; desswegen sollten unsere Künstler herumreisen, und das vortreffliche studiren und aufnehmen."

„Um das unterscheidende zu treffen, muss man erst das allgemeine der Klasse kennen; und viel Individuelles. Die feinen Abweichungen sind am schwersten aufzufassen. Wie ist der Charakter einer Aspasia von der Phryne unterschieden? wie von jedem schönen Weibe? Wer diess in einem Zuge, oder in wenigen angibt, mit Vorbeylassung alles allgemeinen und andern Individuellen

der ist für den Mann von Verstand und Kenner der Meister. Wie auf einen hohen Berggipfel hingezaubert übersieht man nachher selbst alles. Solche Züge aus der edeln Natur sind hernach Brillanten und Sterne in jedem Kunstwerke. Homer lässt die Helden ihr Leben erzählen; diess ist freylich am wirksamsten, wenn man zeigt wie etwas geworden ist; nur muss man das langweilige vermeiden."

„Porträte, trefliche von berühmten Männern, besonders die man aus ihren eignen Worten kennt, sind wahre Schätze für den Künstler. Die reine Form ist für den Bildhauer; Scenen aus dem Leben für den Mahler. Ein Philosoph wird im Nachdenken, ein Held im Überblicken eines Ganzen, ein Tonkünstler im Hören, ein Dichter in das Reich der Lüfte, der Phantasie schauend vorgestellt. Merkwürdige Scenen im Leben stellt der Dichter und Geschichtschreiber am besten dar; denn sie sind immer zu zusammengesetzt auch für den Mahler. Doch kann er durch Darstellung der Hauptpersonen, besonders wenn der Körper handelt, sie sehr beleben."

„Die Charaktere grosser Menschen von treflichen Geschichtschreibern sind Schätze für den Dichter. Sallust ist ein grosser Meister in deren Beschreibung; man muss ihn desswegen vorzüglich studiren. Er gibt gerade die unterscheidenden Züge an."

„Handlungen stellt der Dichter am besten dar. Trieb, Genuss und Aufhören; Anfang, Mittel und Ende. Angriff, Kampf, Sieg und Niederlage. Kraft gegen Kraft. Wie eine Schneeflocke einen Ball wälzt, und von Alpen zur Lawine geworden Dörfer begräbt. Die Mahlerei kann das Innre, das wirkt, zu wenig darstellen, und ausserdem ist sie an Dauer und Grösse zu beschränkt. Bei Handlungen wird die Regel des Unterscheidenden am mehrsten vernachlässigt, und ist doch am nothwendigsten."

Heft 5 Bl. 39.

Die Natur mahlt alles mit wenig Hauptfarben; und so stellt der Tonkünstler das reine Leben selbst dar mit wenig Grundtönen. Der Unterschied zwischen Mahlerei

und Musik bleibt aber immer der, dass jeder Ton immer ganz Ton bleibt, und blau, roth oder gelb nur Theil vom Strahl; und die Wirkung von Ton hat ein ganz ander Gewicht, als die von Farbe. Das Lichtelement ist wesentlich zusammengesetzter, als das Tonelement, und doch vermannichfaltigt sich der Ton ohne alle Vergleichung mehr als die Farbe, nach Art der Instrumente, wodurch er hervorgebracht wird.“

Farbe und Ton bestehen zwar beydes in Bewegung; aber das menschliche Auge kann nur schwache vertragen. Bey Geschöpfen des Planeten Merkur, oder der Sonne und Fixsterne können vielleicht die Farben im wüthendsten Feuer stärkere Wirkungen als Töne hervorbringen; und das Jugend- und Liebesroth einer Magdalena des Sirius mag darauf einen Erzengel Michael ganz anders, als eine Phryne einen Praxiteles auf unserer kalten Erde entzücken und entflammen.“

Heft 5 Bl. 157/8. (Kopie in Heft 34 S. 131 f.)

„Das Ballet bey den Opern, wie schon sein Name anzeigt, scheint seinen Ursprung in Frankreich gehabt zu haben. Das beste ist eine Handlung in einer Reihe von Gemählden dargestellt durch wirkliche Personen in lauter Bewegung, wozu die Musik den Charakter und das Zeitmaass gibt. Es gehört mehr zur Mahlerei, als Poesie und Musik. Ein Correggio und Peter von Cortona sollten das Ganze entwerfen; und ein Tizian, Kaspar Poussin, und Claude Lorrain die Scenen dazu mahlen. Der Schluss des Bacchanals im Ardinghello enthält so etwas im Jubel der Freude.“

Heft 6 Bl. 64 ff.

„Kant hat wirklich seine Leser mit seiner Schönheit zum Besten. Er abstrahirt sie endlich so weit, dass garnichts mehr, nicht der Schein kaum, übrig bleibt. Er versteigt sich in seinem Studirzimmer bis zum Unsinnigen. Das ganze metaphysisch logisch Gott weiss was noch mehr

für ein Gewäsche läuft darauf hinaus, wenn man es mit gesunder Vernunft betrachtet: Warum sagen z. B. alle Menschen der Sirius am heitern nächtlichen Himmel ist schön? entwickele das. Nun fängt Kant an: weil sein Licht gefällt, Lust in mir hervorbringt, angenehme Empfindung darf ich schon nicht sagen pp. Was soll das Zeug alles, nützt es dem Künstler, dem Menschen überhaupt, wird das Wort im gemeinen Leben dadurch bestimmter? Alles läuft darauf hinaus, schön ist von allem andern z. B. gutem, nützlichen, angenehmen, vollkommenen abstrahirt weiter nichts, als was dem Auge gefällt, überhaupt im Vagen genommen den Blicken Freude macht, Lust erweckt. Dazu bedürft es keiner so weitläuftigen, schwerfälligen Deduction. Die Kunst wäre ein ganz erbärmlich Ding, wenn sie auf nichts tieferes ging. Gegen die Schönheit des Vatikanischen Apollo, der Medizeischen Venus gehalten ist dies ein ganz kindisches Gewäsche. Und doch sagt Niemand der Vatikanische Apollo ist gut, nützlich, angenehm; sondern man sagt, er ist schön. Also schön ist hier, er hat alles das in Vollkommenheit was zu einem Apollo gehört. Also sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit sagt und erklärt mir hier, so wie überall, unendlich mehr, als seine Lust und Unlust. Die Schönheit ist freilich mancherlei, aber doch überall das Bild des Vortrefflichen seiner Art, und man soll sie nie auf so etwas flaches, vages, wesenloses reduziren. Das Wort hübsch wäre dafür gut genug.

Heft 6.

Man geht gewiss zu weit, wenn man die Empfindungen von dem Objekt ganz absondert, und Schönheit bloss etwas subjektives nennt; sie muss schlechterdings auch eine gewisse Beschaffenheit an dem Objekt, obgleich bloss für den Menschen, voraussetzen. Durch Kunstwerke wird dies offenbar, die eben dieses der Natur nachgeahmt zeigen.

Heft 10 Bl. 8.

Die Weiber sind desswegen, im Ganzen genommen,

schöner als die Männer, weil der Saame keine so heftige Wirkung bey ihnen hervorbringt, und verschiedene Theile entweder schwellt oder leer lässt, auftreibt, grösser oder kleiner macht. Sie befinden sich immer im gleichen Zustande und ihre Proportion bleibt im natürlichen Maasse. Ihre Liebe ist Schwachheit, der Männer ihre Stärke, der Weiber ihre Sehnsucht nach Fülle, Schutz und Langeweile, der Männer Qual von Überfluss.

Heft 10 Bl. 11.

Wenn man Tizians Wahrheit der Farben, Correggios Licht und Schatten, Raphaels hohen Geist und Michel Angelos Kenntniss des menschlichen Körpers zusammen in ein Wesen bannen könnte, so hätte man freylich das Ideal von Mahler, wie vielleicht selbst die Alten nie gehabt haben. Als Mensch möcht ich am liebsten Raphael seyn, als Mahler Tizian.

Heft 10 Bl. 20.

Die meisten Mahler sind gegen die Werke der Natur wie Buben die Soldaten spielen, so wenig Grösse, Wahrheit und Wirkung haben ihre Bilder.

Heft 10 Bl. 22.

Die griechische Musik.

Die ganze griechische Musik liegt für uns im Dunkeln, aus Mangel an Denkmälern zum Theil, und zum Theil weil wir diese nicht genug verstehen, da sie von unserer gewöhnlichen Musik zu weit abweichen. So viel ist ausgemacht, dass sie unsern neuern Kontrapunkt nicht hatten, und haben konnten, weil ihnen unsere Noten mit ihrem Zeitmaass fehlten, und ihre Sprache überhaupt den dazu gehörigen Takt nicht litte. Unsere Musik ist mit dem starken Zusammenklang vielleicht prächtiger und setzt die Ohren mehr in Erstaunen, aber in Melodie, Rhythmus und Ausdruck überhaupt unendlich unter ihrer. Die Musik ist eigentlich das Nackende der Sprache und der dumpfe Ton ohne merkbare Intervallen

der gewöhnlichen Rede das Gewand derselben. Unsere ganze Musik ist bloss Manier, ihre Wahrheit, Natur, Schönheit, Nacktheit. Das Gothische und die Barbarey haben nach und nach die Melodie von der Sprache weggebracht; der Mensch war ehemals ein Vogel, der immer sang.

Heft 10 Bl. 33.

Die Niederländer gehen von der Natur zur Phantasie über; die Welschen schreiten vom Himmel dazu hernieder, als Guido, Correggio. Doch war Raphael in diesem Punkt vielleicht mehr Niederländer.

Heft 10 Bl. 34 f.

Die beste Art leicht über Kunstwerke zu urtheilen, und doch wahr, ist sogleich die Seele des Künstlers darin auszuforschen, ob sie kräftig oder matt, erhaben oder niedrig, fest oder ächt zärtlich mit Grazie und Leichtfertigkeit in dem Werke lebt und erscheint und das gewöhnliche unharmonische (?) Todte die Manier, das Mittel das Bild, was vor den Augen schwebte, zu zeigen.

Heft 10 Bl. 35.

Die Mahlerey und Bildhauerkunst dient hauptsächlich zur Wollust; man sieht nur ob sie schön und reizend ist und fragt nicht oder doch selten: ist auch Verstand darin? Sie sind Augenhuren, Augenphrynen. Das körperliche mahlt fast alles aus, das geistige äusserst wenig.

Heft 10 Bl. 35.

Winckelmann hat ganz unrecht, dass er die Statuen der Götter von den Griechen so enthusiastisch über die Menschen setzt; Jupiter bleibt Mensch und Apollo; alles, was über die vollkommene menschliche Form hinausgeht, ist Fratze. Jupiter ist Mensch, und Apollo ein erhabener feuriger Jüngling, nichts weiter.

Heft 10 Bl. 36.

Alle bildende Kunst ist fürs Auge; Herder ist ein Schwärmer mit seinem Gefühl bey der Bildhauerkunst. Die

Formen müssen hier mehr auseinandergehen, als in der Natur und diess des Auges wegen, dass sie sonst nicht fassen kann. Die Schwierigkeit ist das rechte Mittel zu treffen. Der Herkules Farnese hat die Formen zu erhaben und weit von einander, der Apollo vielleicht ein wenig zu vereinigt; die höchste Vollkommenheit mag wohl im Torso, und wie Bernini richtig bemerkt hat, im Pasquino seyn. Der sogenannte Antinous ist eben so noch nicht recht fürs Auge wie der Leib des Apollo, dessen Kopf aber doch noch besser dafür ist, als der des Antinous. Der Laokoon ist gewiss auch hierin ein Meisterstück. Die Probe mit einem weissen Gesicht ist leicht und ganz göttlich erfunden, sie trift so recht das Fleckchen mit der Nadel. Die jugendlichen Gestalten sind gewiss am schwersten in Marmor vorzustellen und in der Mahlerey weit leichter.

Heft 10 Bl. 37.

Wenn ein alt Gemähld besser seyn soll als wie es neu war, so gehört gewiss ein sehr glücklich Ohngefähr dazu. Die Formen und das Erhobene leidet durch die geringste Veränderung der Tinten. Wir haben uns freylich mit unsern Kupferstichen und Zeichnungen die Augen so verdorben, dass wir diese Vollkommenheit der Kunst nicht mehr fühlen. Die bildende Kunst hat eine solche Menge mechanisches, körperliches, Materielles, dass das Geistige, der Ausdruck des innern Wesens ganz davon schier erstickt wird. Wenigstens ist es fast ein Wunder, wenn es rein und himmlisch schön und wahr wie die Natur daraus hervorleuchtet. Desswegen auch die Verehrung eines Apollo, Laokoon.

Heft 10 Bl. 37.

Etwas, was ich noch bey keinem bemerkt gefunden habe ist, dass in beyden Künsten nichts zu stark wider die Natur des Steins und der Farbe gehen muss wegen der Täuschung.

Heft 10 Bl. 38.

Ein Gemählde, oder überhaupt jedes Kunstwerk hat, was das mechanische betrift, dann den höchsten Grad der

Vollkommenheit, wenn man das Mittel gar nicht mehr bemerkt und sieht, dann freut man sich noch obendrein über dessen Fürtreflichkeit besonders.

Heft 10 Bl. 38.

Claudius bleibt immer der erste. Sein Luftperspectiv, und seine Localfarben mit Duft darüber gehen allem vor. Es ist nicht bloss grau. Poussin hat gegen ihn keine Tinten.

Heft 10 Bl. 39.

Eine einzelne schöne weibliche oder männliche Figur den Formen und auch der Zeichnung nach zu machen, der Antiken, ist eine Kleinigkeit und kann auch ein Schüler, ist nicht einmal so gut wie eine Übersetzung, mehr Abschrift; freylich wird beym Schüler hier und da das verzagte hervorblicken, das unentschiedene, unbestimmte, diess aber kennt nur der Vielerfahrene, im Ganzen ists doch immer die schöne Gestalt und macht den Eindruck. Allein Schönheiten neu aus der Natur hohlen und sie in eigener Bewegung lebendig darstellen, in lockeren Formen in der Bildhauerkunst; und Erhobenheit, Rundung und Abstand, Entfernung in der Mahlerey mit Ausdruck wahrer Empfindung kann nur der hohe Mensch und Meister.

Heft 10 Bl. 39.

In einem Gedicht oder auch einem Stück Prosa verzeyht oder übersieht man leicht einen Sprachfehler, und auch mehrere, wenn die Gedanken und Bilder fürtreflich sind: aber in der Mahlerey und Bildhauerkunst ists gerad umgekehrt, man verzeyht oder übersieht eher einen sinnlosen Gedanken leeren, faden, albernen Kopf, wenn nur die Formen schön sind, und weder Arm noch Bein zu kurz und zu lang ist, der Marmor gut bearbeitet ist, Colorit, Licht und Schatten sich der Vollkommenheit nähern. Die Art der Vollkommenheit ist bey beyden Künsten nach allgemein angenommenem Urtheil ganz verschieden. Und diess können unsre guten Köpfe und Empfinder nicht begreifen. Und doch war es auch schon so bey den Alten.

Heft 10 Bl. 44.

Alle Allegorien thun in der Mahlerey nicht gut; der Sinn will Wirklichkeit, weil er der Traumbilder nicht gewöhnt ist; den allgemeinen Glauben bey Religion ausgenommen. Desswegen werden uns die griechischen Götter jetzt immer Albernheiten.

Alle Künste sind hauptsächlich mit desswegen um den Menschen die Schönheiten der Natur besser kennen und geniessen zu lehren.

Die bildenden Künste sind eine Augenweide und der Verstand hat wenig damit zu schaffen, folglich ist ihr Hauptzweck Schönheit. Schönheit in Formen, Conturen, Ausdruck, Colorit, Licht und Schatten, anmutigen Gegenden.

Heft 10 Bl. 45.

Nazionalstolz hat jedes Volk, und muss ihn haben, um sich zu erhalten. Die Griechen zeigten ihn allezeit mit der That.

Ein Akkord, ein Ton Musik tödtet in seiner Seelergreifenden Bewegung alle bildende Kunst sogleich, als er sich hören lässt.

Heft 10 Bl. 46.

Allegorie.

Ist eine Andeutung der Begriffe durch Bilder. (Eigentlich den Esel meinen und auf den Sack schlagen.) Alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet wird.

Die Gedanken mahlen ist unstreitig älter als dieselben schreiben.

Heft 10 Bl. 53.

Alles Verbot Bücher zu lesen, oder Kunstwerke zu sehen, die zu Ausschweifungen verleiten können, ist unnütz, der freye Mensch muss einmal dadurch, wenn er die Natur will kennen lernen wie sie ist. Und im Genuss machts kein

wahrhaftig lebendiger Mensch mit frischen Sinnen gerade dem andern nach, jeder folgt seinem eigenen Willen und seinem Verstande und Gefühl, was allein glücklich macht. Den Thoren wirds nicht viel schaden und schadets ihnen: so ist nicht viel daran gelegen, denn diese können überhaupt selten anders als mit Schaden klug werden.

Heft 10 Bl. 60.

Bey den Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bey dem Dichter ist es hingegen umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das leichtere. — Denn der Ausdruck im Marmor ist unendlich schwerer, als der Ausdruck in Worten.

Es ist für den Künstler sogar mehr Verdienst, wenn er die Natur durch das Medium der Dichtung nachahmt, als sie selbst.

Daraus die Lauigkeit des Künstlers gegen die Erfindung, weil er sah, dass diess seine glänzende Seite nie werden konnte, und sein grösstes Lob von der Ausführung allein abhange.

Heft 10 Bl. 60.

Von dem ersten Blicke hängt die grösste Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann garnichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabey denken sollen, wissen wir nicht.

Also die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs ist das vornehmste bey weitem nicht; und dann befördert und erleichtert ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst.

Heft 10 Bl. 61.

Man soll vom Publicum nicht verlangen, dass es so geschult seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist;

dass ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemählde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen. — Man mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss, um das zu seyn, was es seyn soll.

Heft 10 Bl. 62/63.

Correggio hat das höchste Kunstwerk der Mahlerey in seiner Io in der neuern Zeit hervorgebracht. Was geht uns alles andere an, was nicht Leben ist! Alle die Exempel, die Lessing aus dem Homer anführt, zeigen nur, dass Homer das Todte in Leben verwandelte, und ist gerad bloss Succession. Haller hat in seiner Beschreibung vom Enzian*) auch nicht einen Zug vom lebendigen der Blumen; Ein Wort nur von Duft für unsere Sinne mit Wohlgeruch würde alles anders dargestellt haben, aber so ist es todt, und geht uns wenig an.

Heft 10 Bl. 64.

Alle Kunst ist nur eigentlich Sinnenlust, und selbst die Poesie arbeitet hauptsächlich nur für Ohr, dann freylich hernach für alle Sinnen, obgleich nicht so unmittelbar. Alle bildende Kunst ist weiter nichts nach der Schönheit, als sinnliches Zeichen. Für uns Neuere bleibt vom natürlichen Menschen wenig übrig, als Gesicht und Hand und Haar und Bewegung, die übrige Schönheit nimmt weg die dumme todte Decke, das Gewand, welches bey den mehrsten Nazionen so wohl für Mann als Weib ganz scheusslich ist, eine erstorbene Masse, bunt und in erstarrter Bewegung. Die Kinder allein haben wir einigermassen noch, desswegen auch die Sage, dass wir die Alten darin überträfen. Darnach muss sich nun ein neurer Künstler richten. Gewiss er kann nicht über seine Nazion; wenn er auch darüber käme, so wird er nicht gefasst, und empfunden und verstanden.

Mahlt deutsche Geschichte und Preussische Regimenter; diess ist neuer Vorwurf, den kann man fühlen und begreiffen.

---

*) Bezieht sich auf Lessings Laokoon Kap. XVII; ed. Blümner 1880 S. 260 f.

Heft 10 Bl. 64.

Der Laokoon bleibt desswegen das höchste Kunstwerk, weil das Gefühl des Schmerzes durch die ganzen Körper so sichtbar ausgedrückt ist, so weich und warm und meisterhaft und in so schöner Form und so natürlich mit den Schlangen. Die Seite und das Bein links ist ein Wunderwerk. Hier ist nicht bloss Gesichtsausdruck.

Heft 10 Bl. 66.

Die Manier ist das Verderben der Kunst. Die Griechen sind gross, weil sie die Natur in ihrer Vollkommenheit so getreu bis auf die feinsten Umrisse wie möglich nachahmten. Selbst das runde und weiche, sanfte des Correggio wird bey der Natur im Vergleich unerträglich. Warum nicht ihr scharfes, wo es wahr ist?

Das Leben, die Regung in vollstimmiger Einheit durch den ganzen Körper des gegenwärtigen Augenblicks ist das schwerste in der Kunst. Diess kann man von keinem Modelle abschreiben, abmodellieren, dazu gehört Gefühl, starkes warmes Gefühl eines äusserst sinnlichen heitern Menschen.

Die alten Statuen scheinen alle bey Nacht und für die Nacht ausgearbeitet worden zu seyn; die feinen Umrisse sieht man auch darum nicht bey Tag, und muss sie im Dunkeln bey der Fackel bewundern.

Heft 10 Bl. 66/67.

Das Fürtreflichste in Natur und auch Kunst, lernt man nur durch unzählige Vergleichungen kennen. Desswegen wissen unsere Künstler und Kenner und überhaupt Betrachtenden der Kunstwerke wenig von Schönheit des Nackenden.

Grosse Begebenheiten kann die bildende Kunst gar nicht vorstellen. Wenigstens nicht wahr; und das Aufhalten der Bewegung fällt da zu unnatürlich ins Auge, das solche nicht mit einem Blick zu übersehen gewohnt ist. Bataillen sind daher immer unnatürlich, so wie zahlreiche Versammlungen.

Heft 10 Bl. 84 f.

Den Ausdruck der Schönheit aufopfern*) ist gewissermassen Widerspruch, wenn Schönheit sinnliche Vollkommenheit ist, und Vollkommenheit ohne Wahrheit nicht bestehen kann. Entweder Virgil hatte Recht oder der Bildhauer des Laokoons. Aber Virgil wollte entweder keinen so grossen Mann schildern, oder die Künstler nahmen einen andern Moment und Lessings Hypothese fällt.

Heft 10 Bl. 85.

Jeder Sinn hat seine besondere Schönheit. Was diese dem Aug im strengsten Verstand ist, ist Harmonie dem Ohr. Was Tanz dem Auge ist, ist Melodie dem andern Sinn. Der Mahler kann nur körperliche Harmonie ausdrücken, Melodie nicht; seine Kunst ist schrecklich eingeschränkt. Unsere äussern Sinnen sind keine Kleinigkeit; wenn sie Genuss haben, wird auch das Innere heiter und glücklich. Wohlgeruch, erquickender Geschmack, Gefühl von lebendiger, jugendlicher Bewegung ist Schönheit, Harmonie und Melodie für Nase, Zunge und Takt. Und so ergiessen sich alle Freuden des Himmels und der Erde in unser Herz, den kleinen ewigen unsterblichen Gott, dessen Anfang unbegreiflich ist, und dessen Ende auch dem grausamsten wahr denkenden Wesen unmöglich scheinen muss.

Heft 10 Bl. 87.

Wir können das Nackende uns nicht mehr ohne schweinische Wollust vorstellen; und es sollte uns nur süsse Augenweide seyn, wie eine schöne reine Harmonie dem Ohr.

Die Strahlen in der Natur fehlen allem Mahlerlichte.

Heft 10 Bl. 87.

In der Mahlerey werden die Formen nur gebrechlich durch Schatten und Halbtinten hervorgebracht. Ich habe

*) Vgl. Lessings Laokoon Kap. II; ed. Blümner 1880 S. 159 ff.

noch kein Gemählde gesehn, was bis zur völligen Täuschung hervorgeht, und die Formen rund und rührend auseinander und luftig wie die Natur zeigt. Hierin muss sie der Sculptur weichen. Diese hingegen hat ein so schweres Mittel zur Nachahmung, dass sie weder leichte Bewegung noch zarten Stoff geben kann.

Heft 10 Bl. 88.

Das Hässliche bleibt in der bildenden Kunst bei allen historischen Nachahmungen bloss momentan; und ist ferner ebenso lächerlich mit besondern Affectationen verbunden, und thut der Eigenliebe der Zuschauer wohl, wie in der Natur. Für sich allein aber ist es unerträglich. So bald man historische Compositionen übrigens der bildenden Kunst zugiebt, so muss man ihr auch das Hässliche zulassen. Eine historische Composition ohne Schreckliches und lächerliches bleibt ein unschmackhafter Milchbrey mit allen andern Schönheiten.

Heft 10 Bl. 90.

Die Kunst zieht die Kleider aus, wenn sie den Menschen vorstellt; sie will ihn und nicht seine Kleider zeigen, die höchstens nur die Aufmerksamkeit der Damen und Schneider und Putzmacherinnen auf sich ziehen können. Lieber das erste beste Thier nachgeahmt, als das herrlichste Gewand, besonders in Marmor, wo das Farbenspiel fehlt, ist es ein wahrhaftig Elend. Auch die bildende Kunst ahmt nur nach, was wesentlich und wahr ist voll Bedeutung; so wie der Dichter nicht das Überflüssige in der gewöhnlichen Rede der Menschen nachahmt, sondern auch nur das wesentliche, das bedeutende.

Heft 10 Bl. 91.

Der Zeitpunkt, wo eine Handlung in der Vollendung ist, macht gewissermassen einen Stillstand für die Seele und dieser ist hauptsächlich für die bildende Kunst.

Heft 10 Bl. 93.

Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in der Griechen Werken entzücken. Diess ist der Endzweck

der Kunst, und nicht die getroffene Ähnlichkeit und das kalte Vergnügen darüber.

Heft 10 Bl. 94.

Laokoon.

Gewiss nicht, weil es hässlich gewesen wäre, sondern, weil der Zustand zu momentan ist*). Was in der Natur edel und gross ist, und auch bey der Seele schön bleiben kann, muss es gewiss auch beym Körper seyn und bleiben. Wenn eine schöne grosse Seele schreien kann, so kann auch ihr Körper dabey noch schön bleiben.

Heft 10 Bl. 96.

Ich weiss nicht, ob die Gruppe Laokoons wirklich so schön ist, als man sie macht, mir kömmt sie immer je mehr und mehr ich sie betrachte gekünstelt vor, und wie eine Tanzmeisterstellung, als ob die Schlangen abgerichtet wären, die eine oben herein durch die Arme, und die andere zwischen den Beinen hinaufzufahren, und den Vater mit den zwey Söhnchen zu einem marmornen Sonnenfächer gleichsam zu flechten, und damit es einen Styl hat, so muss der Papa auf dem Altar sitzen. Im Gesichte kann ich die Erhabenheit auch noch nicht so überschwenglich finden, und in den Gesichtern der zwey Buben ist eher diess Grimasse, und keine wahre Natur. Virgil geht geradezu zu Werke und zeigt hier Seele und Phantasie, Kraft und Wahrheit. Wenn die Schlangen packen, so schlingen sie sich gewiss eher nach dem Virgil, als Agesander; warum soll er eine Mahlerdrapperie daraus machen? Die Körper können schön bleiben, die Schlangen mögen sich schlingen, wie sie wollen, und überhaupt war hier die Hauptsache das schreckliche, und die Schönheit äusserster Oberfläche, die bey solchen Vorstellungen wohl kindisch in Betrachtung kömt.

---

*) Dies ist gegen Lessings Laokoon Kap. II gerichtet, namentlich gegen S. 161 der Ausgabe von Blümner, 1880. Vgl. Heft 10 Bl. 84.

Heft **10 Bl. 101.**

Todte Körper lassen sich nicht anders beschreiben als dass man sich durch dieselben bewegt und Handlungen darinnen geschehen lässt. Sonst sind sie ganz allein für den Mahler. Aber die Beschreibungen von Jahreszeiten sind also entsetzlich langweilig und im höchsten Grade unnatürlich. Es ist, als ob ich mit einem Mikroscop Punkt vor Punkt einer weiten Gegend durchsehen sollte. Kurz Landschaften gehören am allereigentlichsten für den Mahler; die todte, und nicht die lebendige Natur, und die allgemeine Freude jetzt daran ist ganz natürlich. Die Menschen sind endlich zu Verstand gekommen. Die Mahlerey und Sculptur kann den lebenden Menschen nicht vorstellen.

Heft 10 Bl. 101. (Vgl. S. 86/87.)

Heft 10 Bl. 114.

Tizian der Michel Angelo der Landschaftmahler; keiner so die Localfarbe wie er besonders an Felsen. Er ergreift mehr die Phantasie als irgend ein andrer, hernach auch das Herz. Claude ergreift das Herz allein, Poussin beydes zugleich, Anibal*) ist maschio und gross in Formen.

Heft 10 Bl. 119.

Die Art der Griechen zu arbeiten, ist nicht für uns; wir haben das Götterleben nicht, wie sie, das alles fühlt, und nun wieder lauter Leben haben will, und es, wie nur immer möglich ganz haben will, und das Todte, den Mangel nicht leiden kann. Unsere besten Mahlereyen, Figuren von Raphael, Correggio, und Tizian wären für sie noch viel zu leer und dafür voller Kunstplacken gewesen, die in der Natur nicht sind; und wenn sie sich zuweilen auch wirklich finden sollten, so wär es rohes Leben, noch nicht durch keine Gymnastik ausgearbeitet und in Bewegung gebracht, durch

*) Annibale Carracci ist gemeint. Über ihn als Landschafter F. F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei S. 215 ff.

keine Seele, deren Wesen in lauter Denken und Empfinden besteht: und so etwas halten sie ihrer Nachahmung nicht für würdig. Wir hingegen aber kennen nichts besseres, und wir wollen nur diess in der Kunst verlangen, was wir in der Natur nicht kennen? Eine Vignette von Chodowiecki macht gewiss den meisten mehr Vergnügen als der Torso, wenn sie aufrichtig seyn wollen.

Heft 10 Bl. 122.

Helden sollen das Leben von Helden schreiben, Philosophen von Philosophen, Dichter von Dichtern und so Mahler von Mahlern. Aus dem Vasari wird man die Mahler seiner Zeit immer am besten kennen lernen, so partheyisch er auch für seine Florentiner geschrieben hat, und so mancherley Mährchen darinnen sind. Das ungeheure Lob bey ihm ist Mahlersprache, wie sie zu einander von ihren Sachen reden. Im Herzen hat er gewiss oft anders gedacht. Und so gehts mit aller Geschichte. Wenn die guten welschen Dichter von ihren überspannten Phantasieen zur Schilderung der Natur kommen, so sind sie reizender und haben ein schärfer wollüstig Gefühl, als alle die andern neuern Nationen und übertreffen zuweilen selbst die Alten.

Heft 10 Bl. 122 f.

Aufmerksamkeit auf die kleinsten Begebenheiten, tiefdringende Beobachtung und heitere Überlegung machen die grossen Menschen. Dadurch wurde Galilei gross und Newton und jedermann der es wurde. Alles in der Welt fängt Wurzel vom Kleinen.

Die mehrsten schreiben über Kunst ohne Zweck; die Gelehrten, die bloss lesen, meinen wunder was es wär, und rühmen und preisen, und ein Schwarm junger Phantasten, die noch nichts gesehen und mit Verstand beurtheilt haben, jubeln hinter drein; und oft sind in ganzen Bänden kaum ein paar Gedanken zu wirklichem Gebrauch für Mahler und Bildhauer, für die es doch eigentlich geschrieben seyn soll.

Winckelmann und die Schaar, die nichts in sich selbst haben, sprechen gerad wie die Besessenen, wie Verrückte, wenn sie sagen, man solle bloss die Antiken studieren und nachahmen. Sie machen das Mittel einige Schönheiten der Natur leicht zu finden, völlig zum Zweck; und mahlen und zeichnen nicht anders als mit den Gipsgespenstern um sich herum. Ein wahrer Unsinn, als ob etwa die Schönheiten, die in Apollo, dem Laokoon und der mediceischen Venus stecken, nicht schon da wären. Ihr Einfaltspinsel, die Natur ist reich und unerschöpflich; diese Sachen, die griechische Meister sahen und mit ihrer Kunst festhielten, haben wir schon, und wir wollen etwas andres. Vergrabt euch damit in eure höllische Leerheit und nagt und geifert euch mit eurem Neid daran zu Tode, damit ihr einmal von uns wegkommt, ihr Ungeziefer, ihr garstiges.

Die Freude und der Genuss der Edlen entscheidet in der Kunst, und nicht Pedanten und Schulmeister. Wo habt ihr den Beweis, dass diese und jene Statue die Regel sey? Die Natur ist die Norm, von eben dieser oder jener Statue und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art, ihr ewigen Einerleysrasende! Desswegen werden Arme und Beine keine Ungeheuer werden und doch alles seine gehörige Proportion haben.

Heft 10 Bl. 126.

Nur das Wahre ist schön; wenn Franzosen, Spanier, Welsche, Deutsche, Engländer ganz anders aussehn und handeln als Griechen, so ist es ja unsinnig, griechische Gestalten zu machen, die sie vorstellen sollen.

Heft 10 Bl. 131.

Jedes Gemählde ist im Grunde weiter nichts als eine Tafel von einem Buch, das der Anschauende selber machen muss; und diess wird gut oder schlecht, nach dem das Hirn ist. Der Mahler kann höchstens uns die Hauptkapitel dazu andeuten; und der Kenner nur sehen, ob er Verstand und Auge für Schönheit der Gestalt und Farbenmusik hatte.

Heft 11 Bl. 44 ff.

Mengs würde als Bildhauer weit grösser geworden seyn, wenn er uns ein paar von diesen Buben, und seine Madonna als Kind den Tempel hinaufgehend zu Caserta ausgeführt hätte in Marmor: sie hätten ihn unsterblicher gemacht, als alle seine andern Arbeiten. Aber es wäre doch auch blosse Nachahmung der Antiken ohne eigne Liebe gewesen; ihm fehlte Gestalt, täuschende Gestalt, die mit innrem Leben ergreift, mit Naturwahrheit ohne Porträt zu seyn, Ideal, das über die Menschheit geht, und doch Natur bleibt.

Von Buben und Mädchen hat er die Schönheit der Form gefühlt, das kann man ihm nicht absprechen, seine Buben im Vatikan, die Muse der Geschichte, und die kleine Madonna als Kind im Tempel zu Caserta sind der Beweis davon, aber das Leben, die Seele davon hat er nicht sich zu eigen gemacht, er ist nie recht mit ihnen eins geworden, und vor lauter Fleiss an todten Formen und eigener Weisheit ward er der Existenz der andern und dessen was sie individuell regt und bewegt nicht recht inne.

Heft 11 Bl. 57 ff.

Claude Lorrain ist der grösste unter allen wegen der Luftperspektiv und der Wahrheit der Localfarben, und Beleuchtung. Jede seiner guten Landschaften ist ein schönes Himmelszelt mit einem paradiesischen Boden. So geht es auseinander nach und nach genau wie in der Natur, vorn hoch und hinten niedrig der Raum zwischen Himmel und Erde; eine weite Strecke auf wenig breitem Raum, eine da liegende Fläche mit Hügeln und Thälern und Wald und fernem Gebürg, mit Flüssen und Sonnen, und Brücken und hohen Bäumen und Gebäuden und Tempeln, auf einem Stückchen hoher Leinwand breit wie Ebne hier gemahlt für den getäuschten Blick, hingeführt (hingefühlt?) ohne Auslassung, ohne Lücke und Mangel, wie die Griechen thaten. Welch ein Meisterstück seine Landschaft bey Altieri, bey Doria, bey Colonna!

Heft 12 Bl. 10.

Ilias.

Der 6. Gesang gehört unter das göttlichste, tiefste und gefühlvollste, was je ein Sterblicher hervorgebracht hat, und jedes Wort vom Abschied Hektors von der Andromache ist Goldes werth. Alle Mahlerey und Bildhauerkunst bleibt leere Larve dagegen; es ist der Triumph der Dichtkunst. Diess ist ein wahrer klassischer Fetzen, lebendig und rein und edel und Natur durchaus und himmlisch schön.

Heft 12 Bl. 30.

Alle Mahlerey ist weiter nichts als ein Wegweiser mit ausgestrecktem Arm für die Poesie, und es ist unbegreiflich, wie diess den Burschen die sich so rasend viel einbilden, den elenden blinden Hochmuthsteufeln noch Niemand gesagt hat.

Können sie aus diesem ganzen göttlichen Gesange mehr vorstellen als was auf der Oberfläche der Menschen herscht?

Und wo ist ein Gemählde, wovon man nicht vorher sich die Geschichte erzählen lassen muss, wenn's einen rühren und ergreifen soll? Die Mahlerey ist eine pure Magd der Poesie, die sie übrigens garnicht braucht wenn sie nicht will.

Heft 17 Bl. 19.

Man muss sich bey Kunstwerken sehr hüten, die Theile zu stark anzudeuten, dass sie das Gefühl vom Ganzen stören oder unterbrechen; sie dürfen nirgendwo ausschliessend herrschen, man darf nie die Regel der Composition, das Studium bey einzelnen Theilen merken. Desswegen übertrift der Torso so weit den Herkules Farnese.

Heft 17 Bl. 20 ff.

Moses*) hat Unrecht, eine verständliche Vollkommenheit, oder Vollkommenheit überhaupt im strengsten Verstande ganz zu etwas anderm machen zu wollen, als eine sinnliche

*) Moses Mendelssohn; vgl. Werke ed. M. Brasch II, 30.

oder sogenannte Schönheit; die himmlische Venus nach Platons Art der irrdischen entgegensetzen zu wollen. Die ächte Venus ist überall einerley und wir stürzen uns nicht in den Schlamm wenn wir die irdische lieben, und uns mit ihr vereinigen. Diess sind uns hochtrabende Worte. Vollkommenheit ist Vollkommenheit, sie mag seyn, wo sie will. Wenn der Geist die zusammengesetzteste mathematische Vollkommenheit sich als ein Ganzes denken will, so muss er sie sich sinnlich machen, oder zur Schönheit machen, das ist zu einem Ganzen, das er in einem Moment auf einmal übersieht. Einhelligkeit, Grund und Zweck der gesammten Berechnung, Zusammensetzung, was ist es anders für ihn als Einheit? Und was ist Einheit des Mannigfaltigen an einem schönen Körper fürs Auge anders als Einhelligkeit, Grund und Zweck seiner Theile? Oder soll das Auge Schönheit sehen und erkennen ohne Verstand, ohne Geist und Seele? ist es Richter drüber ohne Seele gegen Seele?

Je mehr ein vollkommnes Ganzes Realitäten vereinigt, eine desto höhere Schönheit ist es. Je mehr ein denkendes Wesen davon sich vorstellt, desto besser wird es von demselben erkannt. Und so steigt die Kenntniss des Schönen vom Wurm bis zum Menschen, und vom Menschen hinauf bis zu Gott. Alles in der Welt hat sein eigen Maass von Sinn und Kraft. Aber Vollkommenheit bleibt Vollkommenheit überall und sinnliche Vollkommenheit ist Vollkommenheit wie die verständliche.

Der Doppelbegriff kömmt von den verschiedenen Perioden wie wir die Vollkommenheit eines Ganzen wahrnehmen. Der erste Blick darauf ist bloss Ahndung, weil wir noch keinen Theil deutlich dabey haben. Alsdenn empfinden wir Theil von Theil durch, und überlegen und durchdenken, auf diese Weise wird der Gegenstand verständlich, und so auch seine Vollkommenheit. Alsdenn kömmt das lautere Gefühl des Ganzen rein und willig: und diess ist der Genuss.

Wer unter Schönheit nur die äusserliche Vollkommenheit versteht und nicht die Totale von einem Dinge, der greift sie gewiss sehr seicht: und nach solcher Schönheit haben

die guten Geister unter den Griechen und kein hoher Genius unter den Neuern je gestrebt, wenn sie von der inneren nehmlich nicht unverwerflicher Zeuge seyn soll, wenn unter einer schönen Hülle Gift und Koth und Moder innen stecken kann.

Die Schönheit ist verschieden, so wie die Vollkommenheit der Wesen; und der kleinste Wurm kann in seiner Art so vollkommen seyn wie ein himmlischer Geist in der seinigen, und Gott als Gott ist die Hauptvollkommenheit und Schönheit ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt.

Heft 17 Bl. 27.

Reiz ist keine mathematische weder Schlangen noch flammichte Linie der Bewegung*), sondern etwas lieblich uns entgegen kommendes Lebendiges oder eine Spur im Ausdruck in Stellung oder Gebehrde die von Erhabenheit oder Hoheit und Weisheit oder irgend einer Vollkommenheit zeugt, die uns von selbst an sich zieht. Jenes ist die leichte Grazie oder irrdische, wenn man sie so nennen will; und diess die himmlische, strenge. Die irrdische besass Raphael in hohem Grade; die himmlische haben bis jetzt den Griechen noch wenige abgelernt. Man könnte die eine die weibliche, die andere die männliche nennen. Reiz besteht nie für sich, es ist ein gegenseitiger Ausdruck. Der Franzose und Moses haben nicht gefühlt, was sie erklären wollten.

Heft 17 Bl. 42 ff.

Vollkommenheit ist die feinste Algebra**). Übereinstimmung mit der Natur giebt mehr anschauenden Begriff, denn wir kennen keine bessere Vollkommenheit. So kann man in der Kunst nur ein Ideal aus dem fürtreflichsten in der wirklichen Natur bilden, wie wüsste ich sonst dessen Übereinstimmung damit? All unser Nachleyern der Griechen hat keine Kraft, eben weil es nicht unmittelbar in der Natur

*) Vgl. Moses Mendelssohn, Schriften ed. M. Brasch II, 85.
**) Vgl. M. Mendelssohn, Schriften ed. Brasch II, 151 f.

haftet; wir haben ja nicht die Regel, wo ihre Kunst mit der Natur übereinstimmt, weil wir eben eine andere Art von Natur haben und kennen, eine welsche, eine deutsche, die sich von der ihrigen frappant auszeichnet. Woher wissen wir, dass sie gerade da und dort das Fleckchen getroffen haben? Studir die Natur so lange, bis du ihre Vollkommenkeit kennen lernst, das Nachahmen wird dann gewiss nicht so schwer seyn. Studire erst was vollkommene Glieder, was vollkommen Kolorit, und das herzergreifendste Licht in der Natur ist, ehe du es in der Kunst nachahmen willst, oder nur bey Kunstwerken erkennen willst. Jede Natur hat ihre eigne Vollkommenheit und endlich ist gar alles individuell. Das individuelle reizt mehr in der Natur, das allgemeine mehr in der Kunst; Ideal ist weiter nichts, als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen. Mars ein Ideal von jungen Helden, Apollo von jungen Dichtern und Weisen und Fürsten, Jupiter von Königen, Neptun von Admiralen, Venus von Buhlerinnen, Grazien von erster Mädchenunschuld.

Jeder soll am Ende in der Moral seine Natur selbst in Übereinstimmung zu bringen suchen; und von einen andern nicht mehr verlangen als mit seiner Natur übereinstimmt.

Heft 17 Bl. 46 ff.

Insofern kann das Hässliche in einer historischen Composition ein schöner Gegenstand seyn; und flamändische Natur bei einer flamändischen Scene vollkommen, und schöner als griechische seyn; denn was ist Vollkommenheit anders als Übereinstimmung mit der Natur oder Einheit des Mannigfaltigen zu einem Ganzen? Gerad hier steckt der Haken, an welchem bis jetzt alle Philosophen soviel ich ihrer kenne, und auch Künstler eben aus Mangel an Begriffen gescheitert sind. Alle Kunst muss Nachahmung wirklicher Natur seyn, wenn sie täuschen soll, aber sie muss gefallen, wie die Natur selbst gefällt, nur mit dem Fürtreflichsten. Und diess Fürtreflichste richtet sich nach Land und Menschen, wo es erscheint. Die Schöpfung aus Nichts müssen wir in der Kunst platterdings den Theologen und scholastischen Weltweisen

überlassen, wir haben darin mit den Erdenkindern zu reden, und mit irdischen Sinnen. Wir können keinen jugendlichen Ringerkörper bilden, wenn wir noch keinen gesehen haben. Da man mit der grössten Fertigkeit im Anschauen in den griechischen Gymnasien noch das höchste Studium der Kunst verbinden und ein glücklich gebohrner seyn müsste, um einen solchen vollkommen mit Farbe oder Stein für Augen zu liefern, die die Natur kannten. So etwas greift sich nicht aus der Luft und mathematischen Hirngespinsten. Und so ein Klopffechter, so ein Diskuswerfer, so ein Alcibiades, so ein Aristoteles, so ein Pindar, so eine Aspasia und Phryne. Dazu gehört nicht ein Blick, und reicht nicht hin eine Übung in der Betrachtung, sondern es muss Gewohnheit, Fertigkeit im Empfinden ihrer Eigenschaften und Schönheiten in der Seele seyn. Und so gehts noch unter uns. Wollt ihr Philosophen und Theologen vorstellen wie Raphael: so haltet euch zu weisen Leuten und frommen Männern wie er, und sitzt nicht als eingebildete Fratzen in euern Löchern bey Gipsköpfen.

Heft 17 Bl. 50 ff.

Der Künstler nimt aus dem Grossen, Ganzen der unendlichen Welt ein kleines Gliedchen, und behandelt es als ein Ganzes; und thut also alle die Beziehungen weg, die es als Gliedchen hat. Seine Vollkommenheit ist im Grund ein Mangel, und wird desto merklicher je weiter und tiefer man dabey denkt. Die Menschen überhaupt kennen die Welt nicht als ein Ganzes, sondern nur Stückweise, und wenn sie etwas davon vorstellen: so stellen sie es nur in Beziehung auf sich vor, und nicht mit anderm und dem Grossen, Ganzen. Und diese Beziehungen werden endlich so eingeschränkt bis auf Land und Stadt und auf die letzt wenig Menschen bis zu einer Person; denn was ist ein Porträt oft anders, als ein Theilchen des Unermesslichen zu einem Ganzen erhoben, ausser aller Beziehung, für einen Liebhaber? Selbst das Menschliche Geschlecht ist kein sinnliches Ganzes für uns; nur unsre Nation, nur unsre Stadt und Familie. Ein Künstler

der Menschen sinnlich vorstellen will, kann sie also nur aus seiner Nazion nehmen. Mit mathematischen, metaphysischen Menschen hat er nichts zu schaffen, denn diese sind weder für Auge noch Hand sinnlich. Unsere Nachahmung der Antiken, wenn wir ihre Gestalten und in vieler Rücksicht auch die Form ihrer Glieder und Körper nachahmen, ist eine offenbare Albernheit folglich, da die Leiber der Griechen und Römer für uns garnicht mehr sinnlich und ganz aus unserm Gesichtskreis hinaus sind. Ihre Gestalten bildeten sich in dem Leben ihrer Republiken, und ihre Glieder auf Ring- und Kampfplätzen. Ihr Verstand und ihre Weisheit und Dichtungen teilten sich durch Gespräch und Gesang mit, diess allein giebt schon andere Gesichtszüge und geschwelltere Muskeln an Lippen und Gurgel, die wir garnicht mehr sinnlich fühlen. Was haben unsere Künstler nach dem Raphael und Caravaggio und Tizian, nach Andrea del Sarto, und Rubens, Van Dyk und Rembrandt hervorgebracht, die die Natur studirten, mit ihrem Abconterfeyen der Antiken! Mit allen Akademien und neuern gepriesnen Anstalten der Fürsten, die der enthusiastische Lärm Winckelmanns aufjagte? elendes jämmerliches Zeug, Unsinn, der jeden gescheidten und vernünftigen Menschen jammern und anekeln muss. Was ein Schwärmer nicht kann! selbst den scharfen Denker Mendelssohn steckte Winckelmann mit seiner Krankheit von Ruhmsucht und fremder Luft in neuer Sphäre erzeugt an.

Heft 17 Bl. 61 f.

Allegorie ist der bildenden Kunst ganz ausserwesentlich*); weder Formen noch Ausdruck hat dabey viel zu schaffen; sie ist eine Kinderey aus der Schule des Marino und seiner Nachfolger. Höchstens kann sie nur im Nothfall gebraucht werden, wie Pasquille, bey Gelegenheiten wo man geheim seyn, verdeckt etwas sagen muss, gerad wie der Gebrauch der Hieroglyphen. Und dann ist sie doch nicht für die

---

*) Vgl. M. Mendelssohn, Schriften ed. Brasch II, 158 f.

Nachwelt, wer will das willkürliche Zeug verstehen? Im Grunde ist jede Allegorie ein Widerspruch, eine sinnliche Unsinnlichkeit; ein Zwiespalt, etwas für den Sinn, was bloss für den Geist seyn soll, Schlangen und Tauben gepaart. Sie machen desswegen auch fast nie Effect, denn der Sinn, das Auge kann sie nie recht geniessen.

Heft 18 Bl. 21 f.

Die Begriffe lebendiger Schönheit bilden sich platterdings bloss aus den Gestalten der Menschen womit man umgeht. Wenn wir nicht alles zur Hülfe nehmen, Poesie, Geschichte und Antiken, so können wir doch nur das lebendige Wesen in allen seinen Bewegungen bey den Griechen nur ahnden und keine wirklichen Menschen aus dem Zeitalter des Perikles aufstellen. Was im Idealen wahr ist, ist bey Raphaelen urbinatisch nicht einmal römisch, bey Rubensen flamändisch, bey Tizianen Tizianisch, und Correggio lombardisch, die Werke der Carracci und Mengs sind nur da, aber sie wirken und täuschen nicht; man bewundert die Kunst daran; ihr eigen Leben, was sie hinein trugen, liegt immer unverbunden und unförmlich dabey.

Heft 21 Bl. 38 f.

So müssten beym Laocoon ganz nothwendig die Schlangen die Hauptsache seyn, wenn es Naturbegebenheit seyn sollte. Dann wäre es aber grässlich, einen so vollkommenen Mann und noch dazu die unschuldigen Kinder von ihnen aufgefressen oder getödted zu sehen. Kein Sylla selbst, der tausende kalt hinrichten liess, könnte diess in der Natur ertragen; denn es ist ganz ohne Zweck. Laokoon, ist am gütigsten ausgelegt weiter nichts, als eine göttliche Hinrichtung eines verruchten Wollüstlings, samt seinen in Zügellosigkeit erzeugten Bälgen im Tempel des Apollo; und der Künstler fand dabey Gelegenheit die höchste Kunst im Nackenden zu zeigen, Ausdruck von Schmerz und Gift durch den ganzen Körper in schönen Formen; wir verabscheuen oder bemitleiden, je nachdem wir von eigenem innern Gehalt sind, den armen

Sünder, und weiden unsern Geist und vergrössern unsere Erkenntniss an dem natürlichen Ausdruck eines menschlichen Körpers bey einer äusserst seltenen Scene Die Griechen haben nie ein Übel vorgestellt, dass nicht zum besten eines ganzen gehörte; Ihren Ödip vielleicht ausgenommen.

Heft 22 S. 87.

Unser Theater hat die Mahlerey den neuern Zeiten sehr verdorben. Diess ist der Mahler Natur zu Gruppen, und ohne alle Wahrheit und innige Schönheit. Raphael war glücklich, dass er diess noch nicht kannte. Im Ausdruck und dichterischen bleibt er immer der erste.

Heft 22 S. 92.

Die Mahlerey ist eine Sache für grosse Herrn, und die wollen Symbole aus ihren Geschichten; der Mahler kann nichts nach seinem Genuss darstellen Sie ist und bleibt weiter nichts als eine Verzierung, und man sieht sie ganz aus einen falschen Gesichtspunkt, wenn man sie als eine ernsthafte Kunst betrachtet. So war ihr Ursprung und sie kann sich nicht davon entfernen.

Heft 22 S. 101.

Man kann die Natur nicht abschreiben, sie muss empfunden werden, in den Verstand übergehen, und von dem ganzen Menschen wieder neu gebohren werden. Alsdann kommen bloss die bedeutenden Theile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die sein Herz ergreiffen und seine Sinnen entzücken. Je grösser und erhabener der Künstler ist: je edler und eingeschränkter ist die Auswahl.

Heft 23 Bl. 4.

Kloster S. Onofrio.

Ich begreife nicht, warum noch keiner auf den Einfall gekommen ist, eine Kirche so anzulegen. St. Peter und selbst das Pantheon müssten davor verschwinden; der letztere hat überhaupt schon zu verschiedenem herhalten müssen, woran der Künstler nicht gedacht hat, der es baute.

Heft 23 Bl. 18.

Ganz erbärmlich ist's, wenn wir den Zeus und Apollo und die Venus und Grazien einflicken, ohne dass die Scene im alten Griechenland ist. Überhaupt ist der heutige vervielfachte Unterschied der Stände der Dichtkunst ganz nachtheilig, und wenige Dichter haben das Gefühl des Wunderbaren aus der niedern Klasse von Menschen erlangt. Es ist lauter Nachäfferey.

Heft 23 Bl. 19.

Der grosse Grundsatz der Griechen, nicht allein der Künstler, war, nichts zu machen, was nicht Natur ist, und alles bürgerliche, alles bloss Conventionelle zu verachten; daraus entsteht von selbst hernach die Schönheit. Man findet bey ihnen nichts von Regent und Minister, sie haben keine Perser nachgemacht, sie schickten sich nicht für die Knute.

Heft 23 Bl. 20.

Man kann immer sagen, dass jeder Mahler seine eigene Manier gehabt hat, und keiner der Natur völlig gleichgekommen ist. Selbst Tizian hat nur Manier, und ist nicht Wahrheit; nur ist sie so ein Ganzes und die Farben sind so verschmolzen, dass mans nicht merkt. Und diess ist freylich keine Kleinigkeit. Ihm fehlt übrigens doch die Täuschung des Correggio, weil er sein Helldunkel nicht hat.

In seinen Landschaften fehlts ihm an Baumschlag und der Luft, die nur bedeuten und nicht sind. Seine Luft hat zu viel Körper und weist nicht in Ferne; und seine Bäume besonders in den Vordergründen sind hart und vereinigen sich nicht mit dem Ganzen. Es fehlte ihm da an Praktik, auch ist der Horizont zu hoch genommen. Aber wahr und deutlich sind sie und nicht in einander geschmiert!

Heft 25 Bl. 16.

Der verschiedene Geschmack in der Musik zu verschiedenen Zeiten ist auffallend; vor hundert Jahren schienen die Leute ganz andere Ohren gehabt zu haben. Gewohnheit

und Hang der Seele, immer in neue Formen sich zu verwandeln, kann es allein erklären. Jedoch werden die Akkorde der Harmonie immer dieselbe Empfindung erregen; nur Melodie verändert sich.

Heft 25 Bl. 76.

Es gehört viel Übung dazu, die Verschiedenheit des Lichts rein empfinden zu können; die grossen Akkorde, die starken Töne, ihre Verbindungen, Differenzen und Auflösungen. Tizian war ein grosser Meister in der Musik der Lichtstrahlen. Die Natur ist auch unendlich reich hierin. Der Mensch hat viel zu geniessen, wenn er sich nur bei Kraft erhält, und Verstand hat, sie anzuwenden!

Der Dichter soll seyn wie die Wolken, die mit ihren goldnen Eymern aus dem Ocean der Wissenschaft schöpfen, und dem Volk Erquickung darreichen. Das ist ihre Bestimmung.

Heft 27 Bl. 63.

Schöne Natur, und treue Darstellung derselben liegt nicht in der Sprache; folglich kann das Ideal eines dramatischen Gedichts gar wohl den Vers ertragen, ja, Vers ist gar nothwendig, weil er gerad schöner Ausdruck ist; Vers ist das Ideal von Prosa, wenn ich den Ausdruck brauchen darf.

Rhythmus ist nicht Metrum, sondern Fluss und Schwung und Zug der Periode, der Rede nach dem Charakter des Gegenstandes, den sie ausdrückt.

Heft 28.

34. Aphorismus.

Die Schönheit ist die am besten verarbeitete Materie für jede Form. Die beste Form ist die bequemste Lage, Verfassung aller Materien, die eine Form ausmachen.

Die Bestimmung jeder Kraft (Kunst?) ist, das Rohe zu verarbeiten bis zum Feinsten; aus Granit Kalch und Marmor, aus Planeten endlich Sonne. Der Trieb allein dieser Kräfte ist Leben, Liebe.

Heft 28.

39. Aphorismus.

Man muss die Hauptfiguren gut herausstellen durch Composizion, Licht und Schatten. Das ist pittoresk, es kommt aber darauf an, ob sich diese Künstlerregel mit der Natur und Wahrheit und Schönheit verträgt. Der grosse Mann, die wirkendste Ursache ist nicht selten im Winkel und Verborgenen, und man schadet ihm und ihr, wenn man sie hervor und in Prunk stellt. Höchste Wirkung für das Auge ist oft nicht höchste Wirkung für Geist und Herz. Die meisten Regeln sind zuweilen gut, treffend, wenn man sie gerad umkehrt.

Heft 32 Bl. 75.

Bildsäule ist ein vom Gefühl entsprungenes und vom Auge zu einem Ganzen aufgefasstes Bild von etwas, das bloss wieder durchs Auge im Ganzen kann erkannt werden. Eine Bildsäule ist ein lediglich abgezogenes Bild fürs Gefühl durchs Auge. Bildhauerei ist die wahrste und entzückendste aller Künste. Sie giebt, was wir in der Natur nicht ganz geniessen können. Eine Bildsäule ist ein (geistig) unsichtbar Gefühl, und das Auge sieht den Schein des Marmors bloss wie das Glas am Spiegel, wenn man hinter einem Engel steht, und ihn darin sieht.

Heft 32 Bl. 76.

Wenn das Auge keinen Begriff von Form, sondern nur Erkenntniss von Fläche haben könnte, so müsste es nie keinen haben können. Nun bringe man mir aber eine gemahlte Kugel und eine leibhafte und ich will sie mit blossem Auge unterscheiden. Also hat das Auge Begriff von Form. Also ist es nicht wahr, dass das Gesicht uns nur Gestalten und keine Körper zeige.

Dass das Kind mit seinen Sinnen mehr lernt, als durch Worte, bedarf keines Beweises. Das Gefühl kann einige Eigenschaften der Körper wissen, die das Auge nicht weiss. Aber das Auge hingegen welche, die das Gefühl nicht weiss.

Zum Exempel: Grösse, Figur. Das Gefühl ist zu eng dazu. . . . Jeder Körper kann eigentlich nur mit dem Gefühl genossen werden. Die Augen sind gleichsam bloss die Spürhunde, die unsere Freuden aufjagen. Das Auge fasst die Farbe nicht lediglich für sich, sondern immer als Eigenschaft der Körper, wovon das Gefühl eines Blinden kaum Ahndung hat. Der Sinn des Gefühls hat auch nur Begriff vom Körper durch Oberfläche. Bildhauerey ist Oberfläche des Gefühls fürs Auge. Und Mahlerey Oberfläche des Auges fürs Auge. Denn im Gegentheil erkennt weder das Auge noch das Gefühl die Oberfläche so. Das Auge ist das Licht des Gefühls, und thut vielleicht mehr für das Gefühl, als das Gefühl fürs Auge.

Heft 55. Griechen.

Im Lob der Griechen und der griechischen Künstler ist Winckelmann wirklich unerträglich; Chrienmacher, gelehrter Pedant, rasend in seinen Citationen. Wo er nur einen Brocken, eine Zeile, eine Sylbe von etwas findet, dehnt ers gleich auf die ganze Nation aus. Und im Grund nicht ein scharfer sichrer Blick ins Wesentliche. Wer den Stall seiner Citationen ausmisten will, hat etwas zu thun.

Über die Kunst der Griechen sind schöne und treffliche Bemerkungen, und nicht so sehr mit Gelehrsamkeit überladen. Nur ist seine Abhandlung über die Schönheit noch ein confusum chaos. Herrliche Beschreibungen, von griechischer Poesie genährt, einiger Götter, besonders des Bacchus und Jupiters und Herkules. Doch auch nur schöne Worte gereyt, ohne ins Wesentliche zu gehen, meistens. Es fehlt ihm der scharfe Blick und Feuergeist der Erfindung, um andern Erfindern den Gang nachzugehen. Jupiters Löwenwesen in Haar und Nase und Augen, und Herkules Stierhals ist vielleicht das beste, was er je bemerkt hat, und dass man einen Jupiter, Vulkan pp kennen könne wie einen Mark Aurel und Antonius.

Heft 55.

Der Mensch muss immer etwas haben, was seine Kräfte weckt und erregt und treibt. So die Kriege zwischen Athen

und Sparta, so die Kriege in Italien unter dem M. Angelo und Raphael. Seys Armut oder Neid oder Feindseligkeit. Und dies giebt zugleich hohes Leben zur Nachahmung. An und für sich ist der Mensch träge. In einem immerwährenden Frieden entstehen und bilden sich keine Künste. Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst.

Nr. 63b.

„Büste von C. J. Caesar in der Bibliothek zu Venedig.“*)

Gross, ohne Anstrengung, durch stille Kraft die von selbst wirkt. Etwas melancholisches um die Lippen, dass ihm sein Beruf der erste zu seyn, so viel Blut kostet. Ein Gefühl recht von innerm Wesen durchgearbeitet. Das gewölbte Adlerhafte von der Stirn zur Nase herein ist der Gipfel der Hoheit seiner Seele. Die Furchen des Nachdenkens über der Nase die Stirn herab, und die Furchen die Breite der Stirn durch, und das kahle Vorderhaupt zeigen die Sorgen von fünfzig gewonnenen Schlachten.

Ernst und Feyerlichkeit, wie der herrschende Geist über einem Staat wie Rom seyn musste, blickt aus dem strengen durchdringenden Auge. Und doch schlägt unter demselben ein edles Herz.

Ein solcher Mann kannte das Spiel der Leidenschaften, und die Politik des Pompeius und der Grossen Roms waren ihm Kleinigkeiten. Kurz, eine grosse, scharfblickende Heldenseele ohne allen Prunk und Pomp.

„Büste des Augustus zu Venedig in der Bibliothek.“

Besitzer der Thaten Cäsars. Herrschender Gott in der Welt, die er nicht gemacht hat. Königsblick über eine ungeheure Monarchie hin, Imperatorenstolz in den verachtenden offenen Lippen gegen alles, was ihn umgiebt. Feste volle Feuerschönheit im Wohlleben unter Helden ohne Sorge ge-

*) Man denke an Goethes Beiträge zu Lavaters Physiognomik.

worden. Der ganze Kopf spricht Verbannung der Grossen Roms, und der Eichenkranz, der Rettung der Bürger deuten soll, Herrschung wie des königlichen Baumes über andere.

Aber schön ist der Kopf und zur Herrschaft gebohren; und Roms Weiber mussten ihm wohl wollen. Hohe Stirn, aufgewölbte Schläfe, breite Nase geradeherab, tiefe Augen, hervorgehend rundes Kinn, jugendliche Backen.



Berichtigungen.

S. 30 Z. 7 v. u. lies baumgartenschen statt Baumgartenschen.

S. 31 Z. 6 v. u. lies Sulger-Gebings statt Sulzer-Gebings.

S. 32 Z. 1 v. u. lies Sulger-Gebing statt Sulzer-Gebing.

S. 75 Z. 8 v. o. lies garstiges statt Garstigen.

S. 162 Z. 7 v. u. setze Komma statt Punkt nach Beobachtungen.

S. 183 Z. 4 v. u. lies et statt e.

S. 203 Z. 11 v. o. lies verwandte statt verwandelte.

Nachwort.

Das Buch hat das Jahr 1901 auf der Titelseite. Ich hatte gehofft, es bis vorige Weihnachten fertigzustellen. Meine Übersiedelung nach Amerika und Verzögerungen anderer Art haben das vereitelt, trotzdem das Manuskript seit Jahresfrist in des Druckers Händen gewesen. Ein fertig vorliegender Personenindex bleibt jetzt ungedruckt, um das Erscheinen des Buchs nicht gar ins neue Jahr hinauszuschieben. Sonst geht es mir wie so manchem, ich möchte die Arbeit noch einmal machen, jetzt da sie fertig ist.

Noch etliche spezielle Bemerkungen. Leider habe ich nicht alles Handschriftliche von Heinse mit meinen Zitaten nochmals kollationieren können, denn Teile des Nachlasses waren anderweit in Anspruch genommen. Man möge mir das nachsehen. Während des Drucks veröffentlichte Carl Schüddekopf Ungedrucktes von Wilhelm Heinse aus den Tagebüchern aus Italien und Aphorismen aus den Jahren 1788—90 (Die Insel II. Jahrgang 9. Heft; III. Jahrgang 1. und 2. Heft). Auch erschien von Heinses sämtlichen Werken als vierter Band der Ardinghello in Schüddekopfs musterhafter Herrrichtung (im Inselverlage, Leipzig 1902). Zur zweiten Anmerkung auf Seite 67 macht mich Professor C. von Klenze (Chicago) darauf aufmerksam, dass die Quellenfrage bei Volkmann anders liege. Da er demnächst über die Kenntnis Italiens im 18. Jahrhundert eine Arbeit veröffentlichen wird, so kann ich mich der eigenen Nachprüfung überhoben fühlen, umsomehr, da die Frage für Heinse belanglos ist.

Ganz besondern Dank schulde ich meinem Freunde cand. phil. Julius Petersen in Berlin für die Freundlichkeit, einen grossen Teil der Korrekturen zu lesen. Auch meinem Freunde Otto Lohr in Friedrichshagen und meiner Frau bin ich in der Hinsicht verpflichtet.

Cambridge Mass. Nordamerika,
den 2. September 1902.

Karl Detlev Jessen.

Inhalt.

Druck von Carl Salewski in Berlin C., Neue Friedrichstr. 44.

